



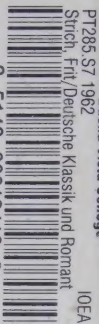


*L. E. and E. L. Ballou Library*

*Buena Vista College*

*Storm Lake, Iowa*

3 5148 00019412 2



PT

294109

285

.S7


Strich, Fritz

1962

DEUTSCHE KLASSIK UND  
ROMANTIK

## DATE DUE

[illegible]



Digitized by the Internet Archive  
in 2023 with funding from  
Kahle/Austin Foundation



FRITZ STRICH

DEUTSCHE KLASSIK UND ROMANTIK





FRITZ STRICH

# DEUTSCHE KLASSIK UND ROMANTIK

ODER

VOLLENDUNG UND UNENDLICHKEIT

EIN VERGLEICH

FÜNFTE AUFLAGE

MCMLXII

---

FRANCKE VERLAG BERN  
UND MÜNCHEN

DIESE FÜNFTE, GEGENÜBER DER VIERTEN UNVERÄNDERTE  
AUFLAGE IST VOM VERLAG ANLÄSSLICH DES ACHTZIGSTEN  
GEBURTSTAGS DES VERFASSERS VERANSTALTET WORDEN



A. FRANCKE AG VERLAG BERN

FÜNFTE AUFLAGE 1962

DREIZEHNTES UND VIERZEHNTE TAUSEND

ALLE RECHTE VORBEHALTEN



750  
St 86d

G

DEM ANDENKEN  
MEINES FREUNDES  
SAMUEL SINGER

BALLOU LIBRARY  
BUENA VISTA COLLEGE  
STORM LAKE, IOWA 50588





# INHALT

---

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| VORWORT . . . . .                   | 9   |
| GRUNDBEGRIFFE . . . . .             | 19  |
| DER MENSCH . . . . .                | 31  |
| DER GEGENSTAND . . . . .            | 123 |
| DIE SPRACHE . . . . .               | 164 |
| RHYTHMUS UND REIM . . . . .         | 197 |
| DIE INNERE FORM . . . . .           | 235 |
| TRAGIK UND KOMIK . . . . .          | 301 |
| DIE SYNTHESE . . . . .              | 330 |
| EUROPA UND DIE DEUTSCHE KLASSIK UND |     |
| ROMANTIK . . . . .                  | 339 |
| NACHWORT . . . . .                  | 364 |
| REGISTER . . . . .                  | 365 |





## VORWORT

---

DIES zuerst 1922 und zuletzt in dritter Auflage 1928 erschienene Buch kommt hiermit in einer gegenüber der letzten Auflage unveränderten Gestalt heraus, bis auf einige Korrekturen von Irrtümern, einige stilistische Änderungen und einige Fortlassungen oder Zufügungen ganz weniger Sätze. Es ist mir nicht leicht gefallen, mich zu dieser unveränderten Gestalt zu entschließen. Aber wäre ich an eine Umarbeitung gegangen, die tiefer gegriffen hätte, so wäre ein neues Werk entstanden, und das war nicht der Sinn. Ich folge mit der neuen Ausgabe nur dem viel geäußerten Wunsch, das längst vergriffene Buch wieder zugänglich zu machen.

Daß sich mein eigener Standpunkt seit 1929 nicht unwesentlich gewandelt hat, ist ja wohl selbstverständlich. Die zwanzig Jahre, die seitdem vergingen, bedeuten eine lange Zeit; und was für eine Zeit! Der Grund, der die Wandlung bedingte, liegt nicht nur darin, daß ich um zwanzig Jahre älter wurde, sondern daß gerade die Geschichte dieser zwanzig Jahre so furchtbare Erfahrungen mit sich brachte. Um es kurz zu sagen: Die Wandlung geschah in meiner Stellung zur Romantik. Wenn es damals eine Aufgabe war, das eigene Recht der Romantik gegenüber der Klassik ins Licht zu stellen, so gestehe ich heute, daß mich die Entwicklung der Geschichte dazu geführt hat, in der deutschen Romantik eine der großen Gefahren zu erkennen, die dann wirklich zu dem über die Welt hereingebrochenen Unheil führten. Ihr ästhetischer Zauber ist geblieben. Aber ich habe gelernt, daß man ihm nicht zu weit verfallen darf, und daß er im Bereich des Lebens verführen und irreleiten kann. Es mag dabei nicht ohne Einfluß geblieben sein, daß ich diese letzten zwanzig Jahre in der Schweiz lebte und wirkte und zu ihrem Bürger wurde. Denn die Schweiz ist für Romantik nie ein günstiger Boden gewesen. Sie ist schweizerischer Geistesart nicht angemessen.

Als ich 1948 von der Londoner Universität zu einem Vortragszyklus eingeladen wurde, wählte ich denn auch das Thema: «Die Überwindung der Romantik.» Die Einleitung zu diesem Zyklus ist in der Zeitschrift «German life and letters» erschienen, und ihr Grundgedanke ist, daß die Romantik einen gewaltigen Einbruch in die europäische

Kultur bedeutete, weil sie versuchte, dem europäischen Geist sein Urfundament zu entziehen: die Antike.

Denn der Anfang des europäischen Abendlandes geschah im antiken Griechenland, und zwar in jenem welthistorischen Augenblick, da den Hellenen die Überwindung Asiens nicht im politischen, sondern im geistigen Sinn gelang. Es ging um die Überwindung des magisch-dämonischen Weltbildes. Als der griechische Geist die Erkenntnis gewann, daß die Welt nicht von unberechenbaren Dämonen durchwaltet ist, denen der Mensch nur mit magischer Kunst begegnen kann, sondern vom Logos, der Weltvernunft, den die menschliche erfassen kann, gesetzlich geordnet und gelenkt wird, als das griechische Auge die leibliche Erscheinung des Logos in der Schönheit schaute und ihren Gipfel in der menschlichen Gestalt, als der Mensch damit das Maß der Welt wurde und auch die Götter aus Dämonen sich in Menschen wandelten, als menschliche Kultur den Sieg über Barbarei und Wildheit gewann und die große Idee der Menschenwürde in die Welt trat, da war die Geburtsstunde des abendländischen Geistes gekommen, und das erste Fundament des entstehenden Europa gelegt. Gewiß vermischte sich mit dem antiken das christliche und das germanische Element, um ein freilich immer nur werdendes und in der ständigen Auseinandersetzung zwischen diesen heterogenen Elementen entstehendes Europa zu schaffen. Die innerste Triebkraft der europäischen Geschichte ist auf das letzte Ziel der Versöhnung zwischen diesen Elementen gerichtet. Aber die Antike bleibt doch der Mutterschoß der europäischen Idee, und wo wir daher vor einer Durchdringung und Gestaltung des christlichen und germanischen Elementes durch antiken Logos und antike Schönheit stehen, empfinden wir das nicht als künstliche Belebung einer toten Vergangenheit, sondern als lebendig europäische Gegenwart. Wo wir aber den Versuch erkennen, diese Mächte der Vernunft und Schönheit aus der europäischen Kultur zu entfernen, empfinden wir das als ein Zurück zu einem voreuropäischen Zustand, eine Reaktion.

Dieser Versuch war es nun, den die Romantik machte, und ich nenne sie daher einen gewaltigen Einbruch in die Geschichte des werdenden, seinem Ziel, der Synthese zustrebenden Europa, weil sie es seinem antiken Mutterschoß entreißen und sein klassisches Urfundament zerstören wollte. Sie war – das sehe ich heute deutlicher als seinerzeit – eine große Sehnsucht hinter die Antike zurück in die Urheimat des germanischen Geistes. Sie drang zunächst hinter die Renaissance zurück ins Mittelalter, wo sie germanische Einheit zu finden

meinte. Denn wenn sie sich auch «Romantik» nannte und der Name ja von «romanisch» abgeleitet ist, so geschah es eben darum, weil mit «romanisch» sich jene Sprachen, Völker, Kulturen bezeichneten, die dem antik-lateinischen Element das neue, nämlich germanische, hinzugefügt hatten, so daß mit «romanisch» gerade das bezeichnet wurde, was sich von der Antike durch neuen Einstrom unterschied. Der südliche Name und die Liebe der Romantik zu den Dichtern Italiens und Spaniens, die sie als Stifter der romantischen Poesie verehrte, kam nicht aus Goethescher Neigung zum Süden, sondern aus der Sehnsucht nach dem germanischen Element, das nach der Idee der Romantik in den romanischen Kulturen nur eine schönere Form gewonnen hatte als im Norden. Aber ihr Drang nach Norden war natürlich nicht minder groß. In dem großen Roman des Novalis ist ja der Auszug Heinrichs von Ofterdingen nach der blauen Blume, von der er am Anfang träumt, ein Zug nach Norden, und wie heißt denn die blaue Blume, als er sie endlich findet und pflückt? Sie trägt den Namen: Edda.

Gewiß kann man nicht leugnen, daß die Romantik eine europäische Idee zu besitzen meinte. Aber es war in Wahrheit doch nur die Idee einer germanischen Einheit, die sie im Mittelalter verwirklicht fand.

Zu dem germanischen Band aber, das Europa für die Romantik zu einer Einheit verflocht, kam das christliche hinzu, und Novalis hat in seiner Schrift über «Die Christenheit oder Europa» nur von der Rückkehr zu dem durch das eine Christentum geeinigten Europa des Mittelalters das Heil erwartet. Christenheit und Europa waren Wechselbegriffe für ihn, und man weiß ja, wie stark die Romantik zum Katholizismus neigte.

Aber auch hinter diese national und religiös gebundene Heimat des Mittelalters drang die Romantik noch weiter zurück ins Altertum, und zwar nicht in das griechisch-römische, welches das Fundament für Europa legte, sondern in das indogermanische. Die Romantik war in der Tat ein Heimweh über Europa hinaus und hinter Europa zurück. Sie fand ihre Urheimat – die nationale und religiöse – im alten Indien, und Europa schien ihr nur eine Dekadenz der von Indien ausgehenden und absinkenden Kultur zu sein. Friedrich Schlegel hat in seiner Zeitschrift, die er «Europa» nannte, die Heilung dieser Dekadenz und die Neugeburt Europas nur von Asien her erwartet. Wiedergeburt des Altertums bekam hier also einen andern Sinn. Ja, man könnte fast sagen, die Romantik sei eine Wiedergeburt jenes magisch-dämonischen Weltbildes gewesen, das einst in der Geburtsstunde des Abendlandes von dem klaren Geiste Griechenlands überwunden worden war. In den

Märchen und Mythen der Romantik verfinsterte sich wieder die vom griechischen Logos aufgeklärte Welt. Die Romantik war die Abdankung der europäischen Vernunft. Daher auch ihre feindselige Stellung gegen die Aufklärung und die französische Revolution, welche die Göttin der Vernunft auf die Altäre gehoben hatten. Alles dagegen stieg ans Licht empor, was in den Tiefen des Unbewußtseins und des Blutes geschlummert hatte.

Damit aber stand die Romantik in einer merkwürdigen Situation, die ich heute mehr berücksichtigen würde. Ihre grundbegriffliche Bedeutung soll in keiner Weise angetastet werden. Aber das Urwesen des menschlichen Geistes – und das ist es ja, was mit den Grundbegriffen erfaßt werden will – muß in der immer anderen Erscheinung gesehen werden, in der es aus dem ewig wechselnden Strom der Geschichte auftaucht.

Man stelle sich einmal jenen historischen Augenblick um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts vor, den man die Romantik nennt. Es war der Augenblick, in dem die französische Revolution die menschliche Gesellschaft nach den Gesetzen der Vernunft neu einrichtete und das auf natürliches Menschenrecht gegründete Bürgertum sich der europäischen Herrschaft bemächtigte. Es war der Augenblick, in dem der denkende Mensch zum grellsten, wachsten, taghellen Bewußtsein von sich selber kam. Waren denn nun die deutschen Romantiker, diese höchst aufgeklärten Geister, mit allen Wassern europäischer Bildung gewaschen, von Griechenland und Weimar erzogen und gebildet, vom philosophischen Idealismus zu einer noch nie dagewesenen Überwachtheit des Bewußtseins gebracht, wirklich Romantiker? In diesem historischen Augenblick mußte ja die Romantik Sehnsucht nach Romantik werden, Sehnsucht nach romantischen Zeiten und romantischer Dichtung. Die Sehnsucht, die heute von der Romantik unzertrennlich scheint, gehört ihr als geistiger Kategorie nicht notwendig an. Sie gehört ihr nur als einer zeitlich bedingten, historischen Erscheinung an. Diese Romantik konnte ihr romantisches Ideal nur in fernen Zeiten und Räumen verwirklicht sehen. Protestantische Romantiker kehrten in den Schoß der katholischen Kirche zurück. Bürgerliche Romantiker legten Ritterrüstung an. Taghell aufgeklärte Geister stürzten sich mit einem wahren Salto mortale in den mütterlichen Schoß der Nacht zurück. Durchaus moderne Menschen suchten die europäische Zivilisation, die Weltvernünftigung rückgängig zu machen. Kosmopolitische Geister wurden Nationalisten. Sehr rationale Dichter wollten nicht nur die Dichtung, sondern das Leben in Traum und Märchen verwandeln.



Man nennt die Romantik wohl oft die Sehnsucht nach der blauen Blume. Aber was ist diese blaue Blume? Ist sie wirklich, wie man immer meint, das Sinnbild der romantischen Poesie? Nein, damit ist es nicht getan. Die blaue Blume ist ein Lebensideal, das Ideal eines Lebens freilich, das von den gleichen Mächten gelenkt wird, welche auch die romantische Dichtung, das Märchen und den Traum lenken: von den Mächten der Phantasie und des Gefühls, des Glaubens und der Liebe und der im Unbewußtsein noch blumenhaft schlafenden Natur. Traum und Märchen also soll zum Vorbild des wirklichen Lebens werden. Die leitende Idee des Novalis in seinem Roman, der das Programm der Romantik dichterisch gestaltet, ist ja keine andere als die, daß sich der Traum in Welt, die Welt in Traum, das Märchen in Wirklichkeit und die Wirklichkeit in ein Märchen verwandelt. Friedrich Schlegel hat einmal die Romantik progressive Universalpoesie genannt, und zu ihr gehört es auch, daß sich die Poesie immer weiterer Bereiche des Lebens bemächtigen soll, bis endlich das ganze Leben eine einzige Dichtung ist. Die Romantik war die Sehnsucht nach dieser blauen Blume der Lebenspoesie. Sie mußte Sehnsucht sein, aber nur darum, weil ihre gegenwärtige Wirklichkeit ihrem Traumbild so gar nicht entsprach und sie darum in ein goldenes Zeitalter der Vergangenheit oder der Zukunft schweifen mußte, weil die Forderung des Tages hieß, nicht das Leben in Poesie zu verwandeln, sondern die Ideen der großen Revolution zu verwirklichen, und so ist das romantische Bekenntnis zum Absolutismus im Staat, zum Ultramontanismus in der Kirche zu verstehen. Denn hier glaubte sie die dichterischen Mächte auf dem Thron und dem Altar zu sehen. Sie liebte das Volk, aber sie liebte es um seiner Lieder, Märchen, Sagen und alten Bräuche willen. Die Romantiker waren also Träumer und waren es doch auch nicht, denn sie suchten ihren Traum zu verwirklichen. Wären sie nur Träumer gewesen, die sich ein Reich der Phantasie, ein Reich von faszinierendem Zauber und magischer Schönheit erdichteten, die sich von den Wogen der Musik in blaue Fernen tragen ließen, so hätten sie keine Gefahr für die europäische Entwicklung bedeutet, und die «guten Europäer» hätten sie ruhig in ihrem Traumland träumen, dichten, musizieren lassen können. Aber weil es ihnen eben sehr ernst mit der Verwirklichung ihres Traumes war, und weil sie auch wirklich eine gewaltige Macht im Leben ihrer Zeit errangen, darum war die Überwindung der Romantik dringende Notwendigkeit, wenn der euroäische Weg sich nicht von seinem Ziele ablenken lassen und der europäische Geist sich nicht verwirren und verirren sollte. Dieser Überwindungsprozeß mußte immer

wieder durchgemacht werden. Es war die große Aufgabe des 19. und noch des 20. Jahrhunderts. Es war keine leichte Aufgabe. Denn die Romantik steckt nun einmal tief in der deutschen Natur. Man kann nicht sagen, daß sie gelöst worden ist. Nur einzelnen Persönlichkeiten und Gruppen gelang es, diesen Überwindungsprozeß in sich zu vollziehen. Aber er steht noch heute, und gerade heute als dringende Forderung da.

Ich hätte also heute den besonderen Charakter, den «Romantik» um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts annahm, entschiedener herausgearbeitet und auch zwischen Romantik und Sturm und Drang deutlicher unterschieden. Der Sturm und Drang war die Jugend jener einen Generation, die sich dann zum klassischen Stil entwickelte, und ich würde diese Entwicklung heute nicht nur bei Goethe und Schiller, sondern auch bei den Stürmern und Drängern sonst herausarbeiten. Die Romantik aber war nicht nur die Jugend einer Generation, und auch sonst sind die Unterschiede so groß, daß ich sie heute stärker berücksichtigen würde. Dazwischen lag eben die Weimarer Klassizität, die natürlich deutliche Spuren in der Romantik hinterließ, wenn diese auch eine Reaktion gegen sie war, ferner die Entwicklung des philosophischen Idealismus, ohne den die Romantik gar nicht zu denken ist, und endlich die französische Revolution und der Auftritt Napoleons. Dagegen könnte man wohl die Grenzen zwischen der Klassik und Romantik, die ich um der Klarheit willen sehr scharf gezogen habe, Übergänglicher ziehen, ohne etwa an den grundbegrifflichen Unterschied zu rühren. Dies gilt sowohl von seiten der Romantik wie der Klassik. Ich habe die beiden Stile, um sie in möglichst reiner Form erkennbar zu machen, in dem Augenblick dargestellt, da sie eben in ihrer reinsten Form erschienen und gegeneinanderstießen. Es wäre durchaus möglich zu zeigen, wie Goethe sich in seiner weiteren Entwicklung der Romantik öffnete, ohne freilich jemals – auch in seiner west-östlichen Zeit nicht – den «guten Europäer» zu verleugnen. Ich hätte dem Faust einen weit größeren Raum geben sollen. Aber es wäre doch zu zeigen gewesen, daß der Weg des faustischen Geistes seine Überwindung war, und die Verbindung Fausts mit Helena ist ja doch das leuchtende Symbol dafür, daß Goethe das deutsch-romantische Element mit jenem antiken Geist vermählen wollte, von dem Europa seinen Ursprung nahm und den die Romantik verleugnete. Wieviel ist doch auch von dem Gedankengut der französischen Revolution in «Wilhelm Meisters Wanderjahre» eingegangen. Es wäre auch möglich, subtiler von dem Unterschied zwischen der älteren und jüngeren Romantik zu handeln, die sich zueinander wie Erwartung und Erfüllung verhalten, was ich in

meinem Beitrag zum «Aufriß der deutschen Literaturgeschichte» (1930) näher ausgeführt habe.

All diese Differenzierungen und Subtilitäten dürften aber den grundbegrifflichen Charakter des Buches, das ich nach so vielen Jahren wieder herausbringe, keineswegs aufheben. Ich halte an ihm fest. Man hat meine Grundbegriffe vielfach mißverstanden, und man ist sich noch heute oft nicht klar darüber, was eigentlich die Orientierung an Grundbegriffen in der Geschichtswissenschaft will. Grundbegriffe sind nichts anderes als Bezeichnungen für wesentliche Grundhaltungen des menschlichen Geistes, für jene Strebungen, die überhaupt den Geist zum Geiste machen. Sie sind die menschlichen Urphänomene, mit deren Metamorphosen in Zeiten, Völkern, Genien sich die Geschichte beschäftigt. Man kann natürlich das Wesen des Menscheingesistes auf sehr verschiedene Weisen bestimmen, ohne daß sich diese Weisen etwa widersprechen. Ich halte die Grundbegriffe, mit denen ich arbeite, nicht für die einzig richtigen und möglichen. Es kommt immer auf die Frage an, die man stellt, und man kann sehr verschiedene Fragen stellen und wird danach verschiedene Antworten bekommen. Schiller fragte nach dem Verhältnis des Dichters zur Natur, und die Antwort ist mit seinen Grundbegriffen «naiv» und «sentimentalisch» gegeben. Nietzsche fragte nach dem Verhältnis des Dichters zum Leide des Lebenswillens und den Möglichkeiten der Erlösung. Die Antwort war mit seinen Grundbegriffen «apollinisch» und «dionysisch» gegeben. Man kann nach dem Verhältnis zur Wirklichkeit fragen und findet die Antwort mit den Begriffen des Idealismus und Realismus. Auch soziologische Grundbegriffe, wie Tönnies sie gefunden hat: Gemeinschaft und Gesellschaft könnten für die Literaturwissenschaft höchst fruchtbar gemacht werden. Ich selber fragte nach dem Verhältnis zur Zeit.

Andere Fragen, andere Antworten.

Die Fragestellungen sind natürlich historisch-zeitlich bedingt. Wenn Schiller nach dem Verhältnis zur Natur fragte, so steht das ganze Rousseausche Zeitalter dahinter. Wenn Nietzsche nach dem Verhältnis zum Leide des Lebenswillens fragte, so war es der Dekadenzpessimismus des 19. Jahrhunderts, der seine Frage erregte. Meine Wandlung Wölfflin-scher Grundbegriffe war dadurch bedingt, daß, mit Bergson beginnend, die Idee der Zeit in den Mittelpunkt des philosophischen Interesses trat.

Aber die historische Bedingtheit sagt gar nichts gegen die absolute Gültigkeit der Grundbegriffe. Es kommt nur darauf an, daß die Fragestellung legitim ist, und das heißt, daß nach wesentlichen Verhältnis-



sen gefragt wird. Wenn ich nach dem Verhältnis der Dichtung zum Stuhl oder Tisch frage, so wird die Antwort kaum von grundbegrifflicher Bedeutung sein. Wenn ich aber nach dem Verhältnis zu jenen ewigen, dem Menschegeist als stetige Aufgaben gestellten Mächten frage, mit denen er sich kraft seines geistigen Wesens auseinandersetzen muß, wie Natur, Wirklichkeit, Lebenswille, Zeit und Raum, dann werden auch die Antworten wesentlich sein.

Eine Poetik aber, welche wirklich die Grundpfeiler der Literaturwissenschaft aufrichten könnte, dürfte sich nicht auf diese oder jene Grundbegriffe beschränken. Sie müßte sie alle berücksichtigen und ihr Verhältnis zueinander genauestens untersuchen. Wie etwa verhalten sich die Grundbegriffe «naiv», «klassisch», «apollinisch», «realistisch» zueinander, und wie die Grundbegriffe «sentimentalisch», «romantisch», «dionysisch», «idealistisch», und welche auch immer gebildet wurden und noch gebildet werden.

Wenn ich hier von geistigen Grundhaltungen spreche, die mit den Grundbegriffen bezeichnet werden, so hatte ich mich natürlich mit ihren *künstlerischen* Ausdrucksformen, in denen sie erscheinen, zu beschäftigen, denn sie offenbaren sich auch sonst in sämtlichen Gebieten der Kultur. Mein Buch ist Stilvergleichung.

Ich mußte nun freilich oft den Einwand hören, daß ich Begriffe, die Heinrich Wölfflin für die bildende Kunst geprägt hat, auf die Dichtung übertragen habe, und daß dies nicht angängig sei. Wenn dies aber wirklich nicht angängig wäre, so würde das heißen, daß jene kunsthistorischen Grundbegriffe keine wahren und echten Grundbegriffe sind. Ich wenigstens kann unter Grundbegriffen nur die Bezeichnungen für allgemein-menschliche Grundhaltungen verstehen, die sich in den verschiedenen Künsten (auch in der Musik) zum Ausdruck bringen. Soweit ich von Einheit und Vielheit, Geschlossenheit und Offenheit, Klarheit und Dunkel spreche, so ist das ja von vornherein keine Übertragung von nur für bildende Kunst gültigen Begriffen. Sie haben ganz selbstverständlich Gültigkeit für alle Künste. Etwas anderes mag es mit Begriffen wie linear und malerisch, flächenhaft und tiefenhaft sein, und hier gebe ich zu, daß man in der Verwendung solcher Begriffe für die Dichtung vorsichtiger sein und sich einer anderen Terminologie bedienen sollte. Aber es handelt sich doch nur um eine Frage der Terminologie. Denn wie viel mehr steckt hinter solchen Worten. Wölfflin hat sich als Augenmensch streng an die äußere Erscheinungsform gehalten. Ich habe versucht hinter die Erscheinung zu greifen, oder besser gesagt, aus der Erscheinung auf jene geistigen Grundhaltungen zu schließen,

die sich in ihr zur Offenbarung bringen. Daher ist ja auch das Anfangskapitel meines Buches dem Menschen gewidmet. Wer aber guten Willens ist und sich nicht von vornherein und nur theoretisch auf die Unmöglichkeit und Falschheit der «Übertragung» beruft, wird ja auf jeder Seite sehen, daß ich die «Souveränität der Dichtkunst» in keiner Weise angetastet habe. Wie käme es denn auch, daß meine Kapitel «Der Mensch», «Sprache», «Rhythmus und Reim», «Die innere Form», «Tragik und Komik» heißen? Das sind nicht Begriffe der bildenden Kunst, und wenn überhaupt auf diese Bezug genommen wird, so nur in jenem Sinn, daß sich ein und der gleiche Menscheng Geist in den verschiedenen Künsten auf verschiedene Weise zum Ausdruck bringt. Ich würde mich heute, um es noch einmal zu sagen, manchmal einer anderen Terminologie bedienen, aber nur um Mißverständnis zu vermeiden. Am Sinn würde sich damit kaum etwas ändern.

Es würde mich besonders freuen, wenn das Wiedererscheinen meines Buches eine Neubelebung der vergleichenden Literaturwissenschaft mit sich brächte, wobei ich keineswegs nur an jene Wissenschaft denke, welche diesen Namen offiziell trägt und nur die Vergleichen der verschiedenen Nationalliteraturen bezweckt. Der Vergleich ist ja doch die angemessene Methode einer jeden Stilbetrachtung. Denn Stil ist die Einheit, ob nun eines Werkes, einer Persönlichkeit, einer Zeit, einer Nation, die sie nach Innen bindet, und die besondere, charakteristische Ausprägung, die sie nach außen hin abgrenzt und unterscheidet, und Vergleichung hat ja keinen anderen Sinn und kein anderes Ziel als die Einheit und Verschiedenheit von Erscheinungen herauszuarbeiten.

Die heutige Zeit ist solcher vergleichenden Wissenschaft vielleicht nicht gerade günstig. Denn man kann die Tendenz in ihr erkennen, die Erscheinungen der Literatur zu isolieren und sich auf die Interpretation des einzelnen Werkes zu beschränken. Diese Methode hat ganz gewiß ihr gutes Recht. Aber sie darf sich nicht verabsolutieren, und der große Zusammenhang, in dem die Erscheinungen stehen, darf der Erkenntnis nicht verloren gehen. Daher die Notwendigkeit des Vergleichs.





## GRUNDBEGRIFFE

---

SEITDEM Friedrich Nietzsche seinen gewaltigen Protest gegen die Geschichtswissenschaft erlassen hatte, welche durch ihren Dienst an einer toten Vergangenheit die plastische, Mythen bildende Kraft des deutschen Menschen lähme, begegnen auch der deutschen Literaturgeschichtswissenschaft die mannigfachsten Zweifel an Wert und Wichtigkeit ihrer Probleme und Methoden; und welcher Historiker wird nicht in Stunden der Betrachtung schon von solchen Gedanken gequält worden sein.

Aber die Geschichte selber ist es, welche allen Zweifel verscheucht, wenn sie nur von einem lebendigen Geiste angeschaut und dargestellt wird. Denn auch die fernste Vergangenheit ist ihm nicht tot. Nicht etwa, daß er sich durch die Gabe der Einfühlung in fremdes, fernes Leben zu versetzen weiß. An Einfühlung hat es nie gefehlt. Er braucht das gegenwärtige Leben nicht aufzuopfern, um jenes zu verstehen. Es gibt in der Geschichte etwas, das ewig gegenwärtig und lebendig bleibt. Erlebt man es ja doch mit immer steigendem Bewußtsein, daß Stile, Geistesströmungen, wenn auch in völliger Verwandlung wiederkehren. Fernste Generationen neigen sich einander zu, der Wahlverwandtschaft folgend. Bald ist es die klassische Antike, bald der mystische Orient, die christliche Gotik, der Barock, die eine Wiedergeburt in einem neuen Geiste erfahren, nicht etwa weil ein unschöpferischer und erschlaffter Geist nur wiedergeben kann, was glücklichere Zeiten aus sich selbst erschufen, sondern weil man Blut von seinem Blute, Geist von seinem Geiste spürt und tief verwandte Ziele auf verwandten Wegen erstreben sieht.

Das große Mysterium der Wiedergeburt, der Renaissance der Stile, muß als innersten Wesenskern eine ewig lebendige Gegenwärtigkeit geistiger Strömungen haben. Es muß in der Geschichte des Geistes etwas geben, was nicht vergeht, sondern immer zur Auferstehung bereit ist, wenn es von brüderlichem Geiste gerufen wird, etwas, das so notwendig menschlich, so ewig göltig sein muß, daß es immer wieder aus dem Strom der Zeiten aufzutauchen vermag. Es gibt Grundströmungen unter aller strömenden Verwandlung. Dies ist eine historische Erfahrung, ein Erlebnis.

Aber ebenso ist auch zu sagen, daß es keine Wiederkehr im strengen Sinn des Wortes gibt und geben kann. Denn das was wiederkehrt, kommt doch in immer neu verwandelter Erscheinung wieder, und auch der Historiker taucht niemals in den gleichen Strom.

Die Geschichte des menschlichen Geistes ist also die unendliche Verwandlung des ewig einen Typus Mensch. Er ist die Substanz, die aller zeitlichen Entwicklung zugrunde liegt, der Mythos gleichsam, der sich zeitlos ruhend durch die schöpferisch bewegte Zeit hindurchzieht. Er wandelt sich zu der unendlichen Erscheinungsfülle und bleibt in allem Wechsel der Gestalt sich doch in seinem Wesen gleich.

Die Wissenschaft der Geschichte hat also diese zweifache und doch nur eine Aufgabe: die Dauer und den Wechsel des Geistes, seine Dauer im Wechsel und seinen Wechsel in der Dauer zu erfassen. Sie muß zunächst demnach die wandellose Form, die ewige Substanz des Menschentums zu fassen suchen, die zeitlos durch die Zeiten geht. Dies tut sie mit den Grundbegriffen. Sie will mit ihnen das erfassen und bezeichnen, was den Mensch zum Menschen macht, den Geist zum Geist, und ruhender Pol in der Flucht der Erscheinungen ist.

Aber diese ewige Form gewinnt ihr Leben nur in dem unendlichen Gestaltenwechsel von Zeit und Raum, wo nichts als ein gleiches wiederkehren kann, weil die Zeit eine schöpferische Entwicklung ist, in der keine Rückkehr und Wiederholung möglich ist. Dies gibt der Geschichtswissenschaft die andere Seite. Es gilt, die Eigentümlichkeit einer Zeit, einer Nation, einer Persönlichkeit, zu der die ewig geistige Substanz sich bricht, wie Licht in Farben, den unendlichen Gestaltenwechsel des einen Menschengestes zu erfassen.

Man nennt die Eigentümlichkeit des Ausdrucks einer Zeit, Nation oder Persönlichkeit, wodurch sie sich von allen anderen abgrenzt, und die Einheit ihres Ausdrucks, die sie in sich selbst zusammen bindet und zu einer Ganzheit macht, den Stil der Zeit, der Nation, der Persönlichkeit. Stil ist die einheitliche und eigentümliche Erscheinungsform der ewig menschlichen Substanz in Zeit und Raum. Die Geschichtswissenschaft also, welche den Gestaltenwechsel des Geistes darstellen möchte, ist Stilgeschichte; und ihre Voraussetzung ist, wenn man sich nicht in wesenlose und zufällige Probleme verlieren will: die ewig-menschliche Substanz, das Wesen zu erfassen, das den Geist zum Geist, den Mensch zum Menschen macht, den Gegenstand gleichsam, dessen Gestaltverwandlung eben die Geschichte ist.

Wo man bisher zu solchem Ziele vorstieß, fand man stets als letzten Wesenskern eine immer wiederkehrende Spaltung des menschlichen

Geistes in zwei Richtungen und kam dazu, zwei Grundbegriffe zur Umfassung des ganzen Menschentumes aufzustellen. Schiller nannte sie naiv und sentimentalisch, Nietzsche apollinisch und dionysisch, Woelfflin Klassik und Barock, Worringer Abstraktion und Einfühlung. Aber es muß wohl einen obersten Grundbegriff geben, der das ganze Wesen des Geistes umfaßt, und den ein in ihm selber liegender Widerspruch notwendig zur Zerspaltung zwingt. Denn auch die polar entgegengesetzten Stile treffen sich ja doch in einem tiefsten, wesenhaftesten Moment, in dem, was sie überhaupt erst zu einem kulturellen Werte macht.

Wie ist dieser eine Grundbegriff menschlicher Kultursysteme zu gewinnen? Der Philosoph wird ihn aus dem letzten Grunde des Geistes abzuleiten suchen. Der Psychologe wird ihn aus der Erfahrung der Seele schöpfen. Der Historiker wird die historischen Erscheinungen befragen. Aber philosophische Erkenntnis, intuitive Anschauung und historische Erfahrung müssen zusammen wirken und ineinander schmelzen, wenn man ganz wesentlich und ganz gegenständlich, ganz in den Grenzen des realen Tatbestandes der Geschichte bleiben und doch zu allgemeingültiger Anschauung und Erkenntnis kommen will. Es gibt hier keinen Streit, und wer sich selber prüft, wird kaum zu sagen wissen, welchen dieser Wege er gegangen ist. Er ging sie alle.

Man gehe also einmal von dem elementarsten Erlebnis, dem Urgrund menschlichen Bewußtseins aus: nämlich von dem Erlebnis des Lebens überhaupt. Das Leben ist es, das dem Menschen mit jedem anderen Organismus der Natur gemeinsam ist. Wie eine Blume ist auch er die zeitliche Verwandlung einer fest geprägten Form. Was ihn jedoch von jedem anderen Organismus unterscheidet, ist: daß ihm dieses Wesen seines Lebens zum Bewußtsein kommt. Er lebt nicht nur sein Leben, er erlebt es auch. Denn er weiß sich als den immer einen und den immer anderen, er fühlt die Dauer seines Ich und dessen zeitliche Verwandlung. Aber dies Erlebnis sagt ihm noch ein anderes: daß nämlich alles Leben, Dauer und Verwandlung, enden muß. Der Tod setzt beidem Ziel und Ende. Mit dem Erlebnis des Lebens also ist das Erlebnis des Todes notwendig verbunden. Der Mensch weiß von allen Geschöpfen der Natur allein den Tod und die Vergänglichkeit der Zeit, der nichts entgehen kann. Er pflückt vom Baume der Lebenserkenntnis die Frucht des Todbewußtseins. So aber droht der Sinn und das Recht des Lebens hinschwanden. Wenn Leben enden muß, so ist es also nicht notwendig in sich selbst, so muß es also nicht leben. Aus dieser Tiefe schmerzlichster Erkenntnis und Erfahrung steigt nun, was erst den Geist zum Geiste macht, den Mensch zum Menschen: der Wille zu

etwas, das so notwendig in sich selber ist, daß es notwendig dauern muß und niemals enden kann. Der Geist will sich erlösen aus Vergänglichkeit und anschauend, erkennend, handelnd und gestaltend einer Ewigkeit teilhaftig werden, wenn auch die einzelne und individuelle Existenz vergänglich bleibt. Die Systeme der menschlichen Kultur haben alle diesen Sinn und dieses Ziel: Verewigung, ob Religion, Philosophie, Kunst oder Staat.

Geist ist Wille und Bekenntnis zu etwas, das in sich selber so notwendig ist, daß es notwendig dauern muß. Denn das ist das Wesen eines Wertes, daß er nicht nur ist, sondern sein muß und also kein Ende kennen kann.

Die Geschichte menschlicher Kultur aber sieht zu allen Zeiten, bei allen Nationen und schaffenden Persönlichkeiten wirklich diesen Willen zur Verewigung als das treibende Motiv zu aller Schöpfung; und noch die tragische Feier des Todes in Religion und Kunst hat diesen tiefsten Sinn.

Ewigkeit also heißt der oberste Grundbegriff menschlicher Kultur.

Es gibt nun aber, so seltsam dies zunächst auch klingen mag, eine zweifache Ewigkeit, zwei Möglichkeiten der Dauer. Die Idee der Ewigkeit trägt in sich selbst den Widerspruch und die Notwendigkeit der inneren Spannung. Diese beiden Möglichkeiten heißen: Vollendung und Unendlichkeit. Ewig ist, was so vollendet in sich selber ist, so seine eigene Idee verwirklicht und erfüllt, daß es selig in sich selbst und unberührt von Wechsel und Verwandlung dauern muß. Vollendung hat das *Ende* ihrer eigenen Möglichkeiten *voll* erreicht und ist darum erhaben über alles Ende. Sie ist ein Sein, das von der Zeit nicht mehr berührbar ist. Sie dauert selber zeitlos durch die Zeit. Aber ewig ist auch, was unendlich ist. Was niemals enden kann, weil es niemals vollendet sein kann, was niemals in sich selber selig ist, sondern immer über sich selbst und aus sich selbst heraus treibt: die Dauer der unendlichen Verwandlung, Bewegung und Entwicklung, der unendlichen Melodie, der schöpferischen Zeit, die niemals Abschluß und Vollendung kennt, des unendlichen Werdens.

Die eine Grundidee der Ewigkeit zerteilt sich also in die beiden Grundideen der Vollendung und Unendlichkeit, und diese sind die Grundideen aller menschlichen Kultur und Kunst. Auf welche von ihnen der letzte Trieb des Geistes gerichtet ist, in welche er sich erlösen möchte, das entscheidet den Charakter eines Stiles. Diese beiden Ewigkeitstribe sind jene zeitlosen, jedoch in Raum und Zeit nur in unendlicher Verwandlung wiederkehrenden Triebe des Menschentums, wel-



che den Mensch zum Mensch, den Geist zum Geiste machen, und welche die Geschichtswissenschaft mit Grundbegriffen bezeichnet. Sie bilden kraft ihrer Gegensätzlichkeit die innere Polarität des Geistes, die der letzte Antrieb aller geistigen Entwicklung und Geschichte ist und sich im rhythmischen Wechsel und Wandel der Stile immer wieder zur Entscheidung bringen muß.

Es wäre ganz falsch, etwa nur von Ruhe und Bewegung, Statik und Dynamik zu sprechen, wie es oft geschieht. Wer solches tut, der weiß vom Geiste nichts und wird sich nur mit wesenlosen Fragen bemühen. Denn Ruhe und Bewegung sind nur Zustände, jedoch nicht letzte Werte, und der Geist will einen Wert verwirklichen. Nein, es handelt sich um die ewige Ruhe der Vollendung und die ewige Bewegung der Unendlichkeit und nur um diese. Nicht die Dauer, sondern die innere Notwendigkeit der ewigen Dauer ist entscheidend: die Dauer der Vollendung oder der Unendlichkeit, der ewigen Seligkeit oder der ewigen Unseligkeit.

Für die historische Wissenschaft hat dies zur unabweislichen Folge: daß sie jene beiden letzten Triebe nicht aneinander messen und bewerten, sondern nur vergleichen darf. Denn wenn das Wesen des Geistes in Polarität besteht, wenn die entgegengesetzten Pole nur die beiden ewigen Seiten des ewigen Menschentums sind, so wäre ihre Wertung und Messung nichts anderes als Willkür und Parteilichkeit. Dies muß so ausdrücklich bemerkt werden, weil man sich durch Tradition und Schule nur allzusehr daran gewöhnt hat, den Maßstab von der klassischen Kunst zu nehmen und Erscheinungen mit ihm zu messen, die ihrem Wesen nach sich solchem Maß entziehen. Unendlichkeit ist ganz ebenso ein absoluter Wert wie Vollendung. Es gibt keine Ästhetik, die einen Grundbegriff, welchen auch immer, aufstellen könnte, zu dem nicht sofort und notwendigerweise der polare Gegenbegriff gebildet werden kann und muß. Jede Zeit natürlich muß sich entscheiden und jede Kunst, und jede hat das unveräußerliche Recht, sich für die einzig wahre und endgültige zu halten; denn nur aus solcher Überzeugung zieht sie ihre schöpferische und verwirklichende Kraft. Aber die Wissenschaft der Geschichte sehe ihre Aufgabe gerade darin: das Bewußtsein von der Einheit des Geistes in allem Wechsel der Erscheinung wachzuhalten und über dem Kampfe den Bogen des Friedens zu wölben, indem sie den Kampf nur als das Geheimnis des Lebens, die Zweiheit als das Geheimnis der Einheit begreift.

Auch diese beiden Grundbegriffe der Vollendung und Unendlichkeit sind, wie der oberste Begriff der Ewigkeit, sowohl aus der histori-

schen und psychologischen Erfahrung wie aus der philosophischen Erkenntnis abzuleiten. Es sind die Formen von Raum und Zeit, die Formen der Anschauung also, in welche der Geist all seine erfahrene Wirklichkeit gestaltet, die den schmerzlichen Widerspruch im Geiste selbst erzeugen müssen und auf Entscheidung und Erlösung dringen. Denn was im reinen Raume ewig ruhend, seiend ist, das ist unendlich werdend in der Zeit, und was in der reinen Zeit unendlich werdend ist, das ruht im Raum.

Derjenige Geist ist nun der klassische, der den Widerspruch von Raum und Zeit zur Harmonie zu bringen vermag. Der romantische Geist muß in dem inneren Widerspruch befangen bleiben, solange er sich in den Grenzen des Lebens und der Erfahrung bewegt. Denn der klassische Mensch vermag, was ewig und das heißt für ihn: vollendet ist, schon in der Zeit, im Strom des Lebens zu erleben und zu gestalten. Zeit und Ewigkeit ist für ihn kein Widerspruch, das Ewige ist schon in der Zeit. Denn dies ist sein Erlebnis: daß es im Strom der Zeit, in allem Wechsel und Wandel der Gestalten doch eben die zeitlos dauernde Gestalt, den ruhenden Pol in der Flucht der Erscheinungen, die ewige Substanz der Dinge gibt, die allen zeitlichen Verwandlungen zugrunde liegt. Sie ist in jedem voll gelebten Augenblicke gegenwärtig. Dies machte einen Goethe zu einer so wahrhaft klassischen Persönlichkeit: daß er immer den gegenwärtigen, lebendigen Augenblick zu leben und zu gestalten wußte, weil der Augenblick für ihn den Ewigkeitsgehalt besaß. Der klassische Mensch braucht die Grenzen des zeitlichen Lebens und der zeitlichen Erfahrung nicht zu verlassen, um sein Ideal zu verwirklichen. Er kann dem Strome der Zeit das ewig ruhende Gebilde entheben und doch dem Leben, der Erfahrung, der realen Welt ganz treuer Bürger bleiben. Er muß sich nicht aus diesen Grenzen fortsehen, weil er sich in ihnen selbst schon ganz erfüllen und vollenden kann.

Aber immer wieder taucht ein Geist in der Geschichte auf, der, weil er nicht das zeitlose, vollendete Gebilde, sondern die unendliche Melodie der Zeit erleben und gestalten möchte, in den unlöslichen Widerspruch mit Leben und Erfahrung kommt. Denn die Zeit, die er wirklich erlebt, ist ja nicht unendlich. Dies ist das Zeiterlebnis der Romantik, des Barock, der Gotik, des Christentums. Vergänglichkeit und Endlichkeit der Zeit heißt dies Erlebnis; und was hier unendlich scheint, ist nur der ewige Tod, das niemals ruhende Opfer allen Lebens, das ewige Veraschen und Verklingen. So muß sich denn dieser Geist in eine Unendlichkeit zu erlösen suchen, welche jenseits dieses Lebens und der Erfahrung, jenseits der Formen von Raum und Zeit gelegen ist. Er ist

unselig, sehnstüchtig, weltflüchtig. Man wird noch sehen, wie die romantische Form wirklich den Versuch macht, die Formen des Raumes und der endlichen Zeit zu zerbrechen und die unendliche Melodie zu schaffen, wie die romantische Dichtung sich nur in der Form des Märchens und des Traumes verwirklichen konnte, wo die Gesetze des Raumes und der Zeit keine Gültigkeit haben, wie sich der romantische Geist in die mystische Idee einer unendlichen Zeit verlor, in der alle Vergangenheit gegenwärtig, alle Zukunft schon lebendig ist.

Aber die Erlösung der romantischen Seele konnte nach zwei Richtungen hin geschehen, und man muß demnach in der Romantik zwei Strömungen unterscheiden, welche man wohl die christliche und dionysische Romantik nennen kann. Sie sind denn auch immer in romantischen Stilperioden, in der Gotik wie im Barock und der deutschen Romantik nebeneinander zu bemerken. Christus und Dionysos: sie stehen sich näher als Nietzsche glauben wollte; ja, man darf sie Brüder nennen. Seit Nietzsche hat man sich daran gewöhnt, dionysische Dichtung als den Gegensatz der romantischen aufzufassen, weil jene den trunkenen Gesang des unendlichen Lebens, diese aber das weltflüchtige Lied von Tod und Vergänglichkeit und jenseitiger Unendlichkeit anstimmt. Schon die Mysterien des Dionysos in der Antike sollten vor solchem Irrtum schützen. Denn die Quellen des Christentums sind auch hier zu finden. Hier ging der griechische Geist über die Form und Erscheinung hinaus und suchte und fand die Unendlichkeit der Seele. Hier tauchte die Sehnsucht und auch die Wegerkenntnis auf: die Seele von den Grenzen ihrer leiblichen Erscheinung zu erlösen. Erlöser ist der Gott des Rausches und der Liebe und des Todes. Dies also deutet auf die eine Quelle hin, aus der dann freilich zwei Strömungen bis zu vollendeter Polarität sich trennten. Die Sehnsucht, sich aus geschlossener Form in Unendlichkeit und Einheit zu erlösen, ist dem christlichen mit dem dionysischen Geiste gemeinsam. Aber der Erlösungsweg geht nach entgegengesetzten Seiten und in ein verschiedenes Reich.

In der deutschen Romantik sind es Hölderlin und Kleist, welche den Weg der dionysischen Erlösung gingen; und darum, nur darum scheinen sie so abseits von jener Romantik im engeren Sinne zu stehen, die mit zunehmender Entschiedenheit den Weg der christlichen Erlösung ging.

Gemeinsamer Ausgang also ist das Erlebnis, daß ein unendlicher Geist in die Form des Raumes eingeschlossen und zerteilt und in die Form der Zeit verendlicht ist. Aber die christliche Romantik ging unter Friedrich Schlegels Führung den transzendenten Erlösungsweg des

Christentums. Die dionysische Romantik war nicht transzendent. Ihr Weg aus Vielheit, Geschlossenheit und Endlichkeit ging gleichsam in die Tiefe, wo jener in die Höhe ging. Man kann sie wohl eine diesseitige oder unterirdische Romantik nennen. Denn ihr Erlebnis ist die Einheit und Unendlichkeit des Lebens selbst. Es ist ein unendlicher Lebensschwung, der von fernster Vergangenheit in fernste Zukunft schwingt, eine unendliche Melodie, ein ungeteilter Strom. Dies eine und unendliche Leben ist es, das sich darum nur die endlichen Geburten schafft und in die Vielheit der geschlossenen Formen sich zerteilt, um sich durch deren unendliche Vernichtung ewig zu verjüngen. Dies ist das Geheimnis und der Sinn des Todes. In diesem einen Schwung des Lebens mitzuschwingen, in dieser unendlichen Melodie als Ton zu singen, in diesem Strom als Welle mitzuströmen, das war die Sehnsucht der dionysischen Romantik, die in Dionysos die Schöpfungskraft des einen und unendlichen Lebens anbetete. Christus und Dionysos also: es sind die Götter, welche das große Mysterium des Todes lösen und aus Geschlossenheit, Vielheit und Endlichkeit erlösen.

Alles was man sonst an Unterscheidungen und Eigenschaften der beiden Grundströmungen aussagen kann, ist nur Konsequenz der beiden Grundideen, Eigenschaft der beiden Ewigkeiten: Vollendung und Unendlichkeit.

Vollendung ist unwandelbare Ruhe – Unendlichkeit: Bewegung und Verwandlung. Vollendung ist geschlossen, Unendlichkeit aber offen. Vollendung ist die Einheit, die sich so in Vielheit gliedert, daß jedes Glied schon in sich selbst vollendet und geschlossen ist, weil sie auf solche Weise schon in jedem Teil und Augenblick am Ziele, ganz und gegenwärtig und somit in sich selber ruhend ist. Unendlichkeit aber schmilzt und verwandelt ohne Gliederung alles zu ungeteilter Einheit ineinander. Vollendung ist die Klarheit, Unendlichkeit aber das Dunkel. Vollendung ist die restlose Erscheinung eines ewigen Urbildes. Unendlichkeit aber kann niemals zu restloser Erscheinung kommen. Sie kann nur scheinen und bedeuten. Vollendung also erscheint im Bilde. Unendlichkeit aber deutet sich im Sinnbild an.

Man kann also eigentlich nur von dem zeitlosen Urbild sagen, daß es im Kunstwerk Realität wird, während die Idee der Unendlichkeit niemals real werden kann, sondern über jedes Bild hinaus unendlich bleibt. In diesem Sinne haben denn auch die Begriffe des Realismus und Idealismus, diese vieldeutigen, irreführenden und mißverstandenen, Geltung für die Kunst. Entscheidend ist, ob das Ideal so beschaffen ist, daß es sich ganz verwirklichen, ganz real werden kann in der



umgrenzten Gestalt der Kunst, oder ob es nur durch das Sinnbild anzudeuten oder von der Sehnsucht unendlich zu erstreben ist und also Ideal bleibt. In diesem Sinne aber ist Schillers Dichtung ganz ebenso realistisch wie Goethes; denn auch in seiner Dichtung wird das Ideal zur Wirklichkeit, in der Schönheit nämlich oder der erhabenen Tat. Das romantische Ideal aber muß unendlich ideal bleiben, und alle Romantik ist nur Weg und Bahn. Das nannte Friedrich Schlegel die idealistische Ansicht der Welt: daß die Welt nicht vollendet ist, sondern eine unendliche Geschichte, eine ewig werdende und der Vollendung sich unendlich nähernde, daß Gott auch selbst nicht ist, sondern unendlich wird. Wie hätte also im romantischen Gedicht das Ideal verwirklicht und vollendet werden können. Es muß unendlich bleiben wie die romantische Poesie überhaupt, von der Friedrich Schlegel einmal sagte, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann, weil sie eine «progressive Universalpoesie» ist.

Aber diese Begriffe von Realismus und Idealismus haben auch eine Beziehung auf die Natur und ihr Verhältnis zur Kunst. In Frage steht zunächst, ob das, was die Kunst gestalten will, schon in der Natur vorhanden ist und sich nur dem reinigenden Auge der Kunst erst offenbart, oder ob es eine Aufgabe, eine Forderung an den Geist ist, der sie in freier, schöpferischer Tat als Ideal erfüllt. Goethes Weltanschauung war Realismus in diesem Sinne, daß er die zeitlose Idee in der Natur verwirklicht sah. Seine Kunst war solch anschauende Erkenntnis. Man kann von seiner Dichtung, Ästhetik und Naturwissenschaft gar nichts aussprechen, was umfassender wäre als dieses: daß die Gesetze, welche er für die Dichtung forderte und in ihr verwirklichte, genau die gleichen Gesetze waren, die er im natürlichen Organismus ersah. Aller Vielheit und Verwandlung der Natur liegt ein sich ewig gleichbleibendes, zeitloses Organ, ein Maß und ein Gesetz zugrunde: das Urphänomen, das symbolische Urbild, der Typus. Alle Teile der Pflanze und alle Pflanzen sind von ursprünglicher Identität. Es ist immer ein und das gleiche Organ, das sich vom Blatte bis zur Frucht verwandelt; die Urpflanze, die symbolische. Dies war keine Forderung seines Einheitsuchenden Geistes, sondern Erfahrung und ganz reale Anschauung seines Auges. Des jungen Goethe tiefes Leid war gewesen, daß die Natur eine unendliche Zerstörung, ein ewiger Tod sei. Nun aber erlebte er im Strome der Zeit den ewigen Bestand. Das Sein ist ewig, denn Gesetze bewahren die lebendigen Schätze. Für alle Erscheinungen nun das zeitlose Urbild aufzustellen, war der tiefste Sinn seiner klassischen Naturwissenschaft; und von der Dichtung verlangte er, daß sie die ewigen



Motive, die sich wiederholt haben und wiederholen werden, zur Anschauung bringe. Im natürlichen Organismus sah er das Gesetz der Polarität: aus der Gegenwirkung zweier Kräfte erzeugt sich die lebende Gestalt als ein abgeschlossenes, vollendetes, seiendes Gebild. Man wird noch sehen, wie das Gesetz der Polarität auch seine Dichtung formte. Den Organismus sah er nicht als eine unteilbare Einheit, sondern eine gegliederte Vielheit abgesetzter Teile; und je gegliederter der Organismus ist, desto größere Vollkommenheit sprach er ihm zu. Gliederung, Vielheit aber ist auch ein Gesetz seiner Dichtung. Nirgends wollte sein Gedicht regelmäßiger sein, als die Natur es ist. Er sah die Regelmäßigkeit des Kristalls auch im Organismus, nicht eine geometrische Regularität, aber doch eben eine Symmetrie, welche noch durch die monströsesten Abweichungen hindurch sichtbar bleibt. Gesetzmäßig also ist alles in der Natur wie im Gedicht.

Von entgegengesetzter Seite kommend, traf nun Schiller mit Goethe zusammen. Er sah das Gesetz, nach dem sein Geist verlangte, nicht in der Natur verwirklicht; und hier konnte er mit Goethe nicht einig sein. Als Goethe ihm den Gedanken des Urphänomens entwickelte, dasagte er: das ist keine Erfahrung, sondern eine Idee. Er meinte ein Ideal, eine Forderung des Ewigkeit wollenden Geistes, der ein Maß aufstellt, um mit ihm die zeitlichen Erscheinungen zu messen. In diesem Sinne war Schiller ein Idealist. Er sah sein Ideal nicht in der Natur verwirklicht, sondern ihm war es eine Aufgabe, eine Forderung, die nur der freie Geist mit seiner Tat und seinem Werk erfüllt, der ethische und der ästhetische Mensch. So angesehen sind denn diese beiden, Goethe und Schiller, wirklich Pole der Menschheit. Realismus und Idealismus verkörpert sich in ihnen. Vergleicht man nun aber ihr Werk, so löst sich doch der Gegensatz in eine höhere Einheit auf. Denn dem wollenden Geiste sprach ja Schiller nicht nur die Aufgabe, sondern auch die Möglichkeit zu, das Ideal des zeitlosen Gesetzes zu verwirklichen, zur Realität zu machen; und dieses tat seine Dichtung. Man könnte sie magischen Realismus nennen. Mochte er auch auf der Stufe der Freiheit und der Erkenntnis tun, was Goethe aus der Notwendigkeit seiner Natur, so steht doch ihre Dichtung unter den gleichen Gesetzen, wie man noch sehen wird. Mochte auch Goethe das Urbild als Idee und Schiller als Ideal erleben, so war doch beides eben das zeitlose Menschentum; und beide machten es in sich selbst und in ihrer Dichtung zur Realität. Dies ist ihre höhere Einheit, ihre Klassik, und wenn man das Wort nun so versteht: ihr Realismus.

Was aber die Verschiedenheit dieser klassischen Geister ausmachte,

hat auch die Dichter der Romantik unterschieden. Denn wie Goethes naturgewachsene und Schillers geisterzeugte Klassik, so gibt es auch die Waldesblume der Romantik und eine romantische Dichtkunst, welche das Moment der Schöpfung aus der Tiefe des Unbewußtseins und der blinden Notwendigkeit erheben und zur Magie, zur freien Tat des Geistes machen wollte. Dies war die Idee des magischen Idealismus von Novalis, der auf seiten der Romantik dem magischen Realismus Schillers ganz entsprechend ist.

Man darf die Klassik demnach trotz Goethes und Schillers Gegensätzlichkeit als Realismus bestimmen, die Romantik aber als Idealismus; denn hier wird nun wirklich ein Ideal aufgestellt, das seinem Wesen nach unendlich ist und niemals verwirklicht, nie eine Realität sein kann, weil es eben das Unendliche selbst, das nie Vollendete ist.

Der folgende Versuch will diese ewig menschliche Polarität der Geistesströmungen in jener besonderen, räumlich und zeitlich bedingten Erscheinung darstellen, welche sie um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts in der deutschen Klassik und Romantik annahm. Man wird sie auch an jedem anderen Punkte der Entscheidung in der deutschen wie in jeder anderen Literatur wiederfinden. In der deutschen Dichtungsgeschichte immer dort am deutlichsten, wo dem deutschen, urgewachsenen Stil ein anderer entgegentritt, der sich an der Antike oder der romanischen Formkultur schult: so etwa in dem Gegensatz der germanischen Heldendichtung und Ottfrieds Renaissance, der alt- und mittelhochdeutschen Volksdichtung und der von Frankreich kommenden, mittelhochdeutschen Klassik, der mystischen Dichtung des 14. Jahrhunderts und der Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts, des Barock im 17. Jahrhundert und des Klassizismus im 18., des Sturm und Drang und der Klassik.

Er bleibt auch nach der Klassik und Romantik gültig, und je mehr man zu dem 19. Jahrhundert Distanz gewinnt, um so deutlicher wird es, wie auch dieses Jahrhundert des entfesselten Individualismus doch dem rhythmischen Wandel der Stile unterworfen ist, wenn auch gewiß der Stil nicht mehr so durchgreift, wie in früheren, gebundenen Perioden der Gemeinschaft.

Aber der gewählte Augenblick der Jahrhundertwende ist, wenn auch zeitlich so viel kürzer, doch zum Beginn solch stilgeschichtlicher Erforschung der deutschen Literatur vielleicht der fruchtbarste. Nicht deswegen nur, weil dieser Augenblick auf eine solche Höhe des deutschen Geistes führt und seine erlauchtsten Repräsentanten vor Augen stellt. Der Gegensatz tritt hier vielleicht zum ersten Male, jedenfalls aber

mit einer sonst nie erreichten Klarheit in das wache Bewußtsein des menschlichen Geistes; die Zweiheit wird sich ihrer selbst bewußt, und Philosophie, Ästhetik, Kritik, Geschichtswissenschaft der Zeit helfen zu einer Klarheit und Deutlichkeit der Scheidung, welche gewiß der dichterischen Produktion manchmal einen allzubewußten Stilwillen eingab, aber dem Phänomen des Stilwandels eine besondere Intensität verleiht.

Man braucht keineswegs zu befürchten, daß solch grundbegriffliche Betrachtung etwa der Individualität einer Zeit, Nation oder Persönlichkeit Gewalt antue. Sie will zunächst ja nur die Vorbedingung aller historischen Darstellung schaffen: eben die Erkenntnis jener geistigen Substanz, die aller Stilwandlung zugrunde liegt. Es wird die selbstverständliche Aufgabe sein, danach zu zeigen, wie sich die ewig menschliche Substanz in die unendliche Farbigekeit der Individualitäten bricht, und man wird hier immer feiner und feiner differenzieren müssen.

Auch die Schärfe, mit der die Gegensätze gegeneinander gestellt sind, und welche dem ewigen Fließen der Geschichte nicht gerecht zu werden scheint, war um der Klarheit willen nötig. Jeder wird hier selbst zu mildern wissen. Gewiß: man kann das allmähliche Entstehen eines neuen Stiles schon innerhalb des älteren Schritt für Schritt verfolgen, man kann auch in jedem Stile einen Willen zur gesamt menschlichen Synthese sehen. Hier aber wurde um der Klarheit willen das Fertige dem Fertigen entgegengestellt. Die Synthese wird in einem besonderen Kapitel behandelt.

Was endlich die analytische Methode betrifft, welche die Dichtungen in ihre Formelemente zerlegt, um diese Elemente einzeln miteinander zu vergleichen, so möchte diese Methode keineswegs das Erlebnis von der unbedingten Einheit eines Kunstwerks zerstören. Im Gegenteil. Sie gerade zeigt, wie eben alles, auch das kleinste Element, aus einem einzigen Zentrum fließt. Wie in jeder Einzelheit die ganze Seele liegt.

ES WAR für die klassische Ästhetik ein feststehender und immer wiederholter Grundsatz, daß der höchste Gegenstand der Kunst und Dichtung der Mensch sei und alles sonst nur soweit in ihren Kreis gehöre, als es zu dem Menschen in einer notwendigen Beziehung steht. Auch die Natur hat nach Goethes Lehre die höchste Stufe ihrer sich steigenden Produktion in der menschlichen Gestalt erreicht, welche somit die Grenze und das Maß aller Dinge ist. Das Maß ist der entscheidende Gedanke der klassischen Dichtung und Ästhetik; und dieses also gab dem Menschen seine Herrschaft in ihr. Denn nur der ewige Mensch hat das Maß. Die Grenze, welche die natürliche Entwicklung hier erreicht, gibt ihm jene Endgültigkeit, Vollendung und Abgeschlossenheit von Wesen und Gestalt, welche der klassische Geist verlangte. Maßlos ist, diese Grenze zu überschreiten. Die menschliche Gestalt, sagte Goethe einmal, ist nach Naturgesetzen in einen gewissen Raum eingeschränkt, innerhalb welchem sie nur regelmäßig, charakteristisch, schön, geistreich erscheinen kann. Wo Goethe nun in der Kunst einer Ausdehnung dieses natürlich begrenzten Raumes begegnete, wie etwa bei den Indiern und Ägyptern und auch den deutschen Romantikern, da erregte es seinen Abscheu. Jede Verzerrung empörte ihn, weil sie das ewig gültige Maß zerstört.

Die Romantik aber kannte nichts, was so endgültig und abgeschlossen im ruhenden Raume steht, daß sie an ihm als einem dauernden Stabe messen könnte. Auch der Mensch galt ihr keineswegs als eine nicht zu überschreitende Grenze und ein nicht zu überbietender Gipfel der Schöpfung. Denn die Schöpfungskraft dünkte der Romantik unendlich und ohne Grenzen zu sein, und sie schloß auf Mangel an Religion, wo sie solcher Einschränkung begegnete. Ja, der romantische Mensch empfand sich selbst so wenig als Zweck und Ziel, daß er sich vielmehr nach Novalis nur wie ein Priester dünkte, welcher die heilige und geheimnisvolle Flamme des Lebens zu erhalten hat. Ihre Pflege ist romantische Religion, und die Anbetung des Feuers verstand Novalis so.

Die Gegenstände der Dichtung sind die göttlichen Dinge selbst. Der klassische Dichter verehrte und besang die griechischen Götter, weil er in ihnen nichts anderes denn vergöttlichte und vollendete Menschen



sah. Er sang immer nur den Menschen und erhob sich niemals über sich selbst, wenn er nämlich, wie Goethe, für einen vollendeten Menschen gelten konnte. Ja, auch die kosmischsten Gedichte Goethes: «Wiederfinden» und «Weltseele» führen die werdende Schöpfung bis zu dem Gipfel, in dem sie sich vollendet: dem Menschen, und enden mit ihm. Der romantische Mensch aber fühlte sich nicht als Ziel und Vollendung, sondern umschlossen vom Meere des göttlichen Lebens, den unendlichen Himmel über sich, die Tiefe der Nacht unter sich, und Ton in der unendlichen Melodie der Zeit. Wenn er von seinem Gotte sang, so sang er, was um ihn ist und über ihm und unter ihm und die Unendlichkeit. Sein Gesang wurde hymnischer als die klassische Dichtung, weil er aus der Erschütterung durch dieses kam und sich zu diesem auf den Flügeln der rhythmischen Sprache erheben wollte. Hymnisch war auch die Dichtung des jungen Goethe gewesen und des ganzen Sturms und Drangs, wie auch der alte Goethe wieder den hymnischen Aufschwung nahm, da er die ewigen Dinge nicht mehr in menschlicher Verkörperung sah, sondern aus der Erscheinung zurückgetreten, hüllenlos. Dazwischen aber war der klassische Mensch sich selber Maß und Grenze und Gegenstand. Jedes romantische Wort aber war eigentlich der Versuch, die menschliche Grenze zu zerbrechen. So kam denn Hölderlin dazu, den Ozean und den Äther zu besingen und alles, was den Menschen liebend umfaßt, umfängt, die Luft, das Licht und die Erde; und diese unendlichen Kräfte der Natur waren ihm die griechischen Götter, nicht vollendete, in sich selber selige Menschen.

Beruf ist mir's, zu rühmen Höheres, darum gab die  
Sprache der Gott und den Dank ins Herz mir.

So sang Novalis seine Hymnen an die Nacht und Tieck an die Elemente. Wenn die klassische Dichtung nach dem Bekenntnis ihrer Ästhetik sich selber Zweck und Bestimmung war, so war die romantische Dichtung nichts anderes als ein Dienst, und dieses war es auch, was Goethe von ihr abstieß. Sie diente dem Gotte oder dem Vaterlande oder welcher unendlichen Macht auch immer. Sie diente auch der Kunst. Denn «die Kunst ist über dem Menschen», wie es in den Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders heißt. Die Kunst ist Gottes Sprache. Sie sprechen und sie hören ist Religion. Den Genuß eines Kunstwerkes verglich Wackenroder dem Gebet, und «ein abhängiges Leben» führen, wie Albrecht Dürer, schien ihm der sicherste Weg zur Glückseligkeit. Der klassische Dichter sang aus sich selbst heraus, und sein Wort war das Gestalt gewordene Menschentum in ihm.

Aber die Romantiker empfanden sich wie Instrumente, auf denen ein höheres Wesen spielt, und nicht umsonst waren die Lieblingsinstrumente der Romantik jene, welche tönend werden, wenn ein Hauch, ob nun des Windes oder des Mundes, in sie fährt: Äolsharfen, Flöten, Waldhörner. Dieses war das, was sie Begeisterung, Enthusiasmus nannten. Ihr Gesang dünkte ihnen die Sprache dieses höheren Geistes zu sein, der sie zur Stimme auserwählte, damit sie gleich Propheten ihn verkündeten. Auch bei den Griechen lauschte Friedrich Schlegel, was Goethe niemals tat, der orgiastischen Bewegung, aus der, ihnen selbst nicht bewußt, die Stimme des Gottes sprach. Wie Fremde hörten die romantischen Dichter ihrem eigenen Gesange zu, der von Höhen herab-, aus Tiefen heraufzukommen schien, die sich unendlich verloren. Es ist kein Zufall, daß Novalis gerade dieses Gedicht von Horaz übersetzte (was Pasquali zuerst bemerkte):

Wohin ziehst du mich,  
Fülle meines Herzens,  
Gott des Rausches,  
Welche Wälder, welche Klüfte  
Durchstreif' ich mit fremdem Mut.  
Oh, welche Höhlen  
Hören in den Sternenkranz  
Cäsars ewigen Glanz mich flechten  
Und den Göttern ihn zugesellen.  
Unerhörte, gewaltige,  
Keinen sterblichen Lippen entfallene  
Dinge will ich sagen.  
Wie die glühende Nachtwandlerin,  
Die bacchische Jungfrau  
Am Hebrus staunt  
Und im thrazischen Schnee  
Und in Rhodope, im Lande der Wilden,  
So dünkt mir seltsam und fremd  
Der Flüsse Gewässer,  
Der einsame Wald ...

Zweifelloos hat dieses durchaus nicht unwahrhaftige Erlebnis dazu geführt, daß Romantiker von geringerer Dichtungskraft, wie etwa Friedrich Schlegel, ihrer Sprache mit allzu deutlicher Absichtlichkeit den dunklen Ton des Prophetentums gaben, auch wo sie nicht eben viel zu künden hatten. Aber Hölderlins Gesänge und auch die von Novalis

sind über jeden Zweifel solcher Art erhaben; und es ist durchaus wörtlich zu nehmen, daß diese aus einer anderen Sphäre kommen als die Gedichte der Klassik. Auch der Sturm und Drang hatte aus solchem Erlebnis, daß der singende Mensch nicht im Besitze seiner selbst, sondern von einem höheren Geiste besessen sei, die dichterische Schöpfung aus göttlichem Anhauch erklärt, und auch seine Gedichte hatten jenen dithyrambischen und oft auch mystischen Ton, der in den Gedichten der Klassik nicht mehr zu vernehmen ist, wie es auch ganz deutlich ist, daß sich die Verwandlung der deutschen Dichtung vom Klassizismus der Aufklärung zum Sturm und Drang hin durch eine immer höher werdende Erhebung und das immer stärker werdende Gefühl der Eingebung, Begeisterung und Fortgerissenheit vollzieht, bis schließlich jener völlige Gegensatz hymnischer Poesie zu einer «mit Kenntnis und Überlegung nach Vorschriften und Urbildern geübten Kunst» sich ergab. (Friedrich Schlegel.)

Es ist sehr eigentümlich, wie sich dies auch in der Gestaltung des Lebens fühlbar macht, und was Eichendorff einmal mit großem Rechte von Brentano gesagt hat, daß er nicht eigentlich ein Dichter, sondern ein Gedicht gewesen sei, das ist der Eindruck, den man in der Tat so oft von den Romantikern empfängt, von Kleist, Novalis, Wackenroder, und es ist gar nichts damit getan, wenn man dieses etwa als Schwäche und Willenlosigkeit bezeichnet. Die Klassiker aber waren die Gestalter ihres Menschentums und Lebens und gestalteten es zur Kunst. Sie konnten eine höchste Bestimmung des Menschen: nämlich Mensch zu sein.

Die Grenze freilich ist die äußerste, denn Mensch sein heißt: das Urbild des Menschentums, das zeitlose Wesen der menschlichen Gattung in sich zu verwirklichen und sich zum symbolischen Repräsentanten der ewigen Menschheit zu erhöhen. Dies ist denn auch nach Schiller die Bestimmung des klassischen Dichters: will er im Namen der Menschheit und zu ihr sprechen, so muß er selbst das zeitlose Menschentum in sich verwirklicht haben, seine eigene Individualität zur reinsten Menschheit geläutert haben. Er selbst muß «vollendet» sein, um ein vollendetes Gedicht zu schaffen und die «Krone der Klassizität» zu erringen. Dies war es, was Schiller in Bürgers Persönlichkeit so sehr vermißte und das er sich selbst im titanischen Kampfe gegen die widerstrebende Materie seiner Subjektivität errang, während es in Goethe nur der Läuterung und Klärung bedurfte. Dies war die tiefste Wirkung von Spinozas Ethik im Bunde mit Italiens Natur und Kunst, als Goethe aus Italien schrieb: Die Gestalt dieser Welt vergeht, ich möchte mich nur mit dem beschäftigen, was bleibende Verhältnisse sind, und

so meinem Geiste erst die Ewigkeit verschaffen. Je älter er wurde, desto mehr verschwand ihm, wie er sagte, das einzelne, und seine Seele gewöhnte sich an «Resultate».

So sprach denn auch die dichterische Stimme der Klassik im Namen des ewigen Menschen, ob lyrisch nun mit eigener Stimme oder in der reinen Objektivität des Dramas oder Epos. Die Gestalten der klassischen Dichtung sind Symbole des Menschentums, oder sie werden, wie Tasso etwa, an ihm gemessen und gerichtet. Motive bewegen sie, die sich wiederholt haben und ewig wiederholen werden. Dieses etwa war für Schiller bei seiner Behandlung der historischen Gegenstände, wie Wallenstein und Maria Stuart, die größte Schwierigkeit, aber auch die bedeutendste Aufgabe: die politischen Motive ihrer Handlung in ewig menschliche zu verwandeln. Die Zustände des Daseins sind in Goethes Dichtung die ewigen Naturformen des menschlichen Daseins überhaupt. Daher auch stammt die so auffallende Liebe des klassischen Goethe für das Idyll; denn das Idyll ist für Goethe gar nichts anderes als die ewige Naturform des menschlichen Daseins, wo der Mensch ohne Geschichte ist und ohne Zeit. Wenn Goethe idyllischer Dichtung, wie der von Voß oder Gröbel, begegnete, erhob er sie oft über jede Gebühr, bloß weil ihm das Idyll zum Bilde des klassischen Daseins überhaupt geworden war, und mit welchem Behagen stellt er den idyllischen Zustand in «Hermann und Dorothea» dar. Solch ewig naturhaftes Sein ist keineswegs, wie man wohl ausgesprochen findet, mit Glück und Frieden eines. Goethe nannte den Laokoon ein tragisches Idyll, und ein solches ist auch sein eigenes: Alexis und Dora, wie manches Gedicht des Theokrit. Auch Schmerz und Tod gehören zu den Naturformen des Daseins.

Für Schiller aber bedeutete «Idyll» das höchste Ideal des Lebens und der Dichtung, und er träumte von der Gestaltung eines Idylls, das ihm die Aufgabe aller Aufgaben dünkte: das olympische Idyll der griechischen Götter nämlich darzustellen. Ihn hinderte an der Ausführung dieses Planes nur die ästhetische Erkenntnis, daß solche Darstellung des ruhenden, seligen, zeitlosen Seins jeglicher Bewegung entbehren müßte, und dies widerstrebt der dichterischen Form. Man sieht: was für Goethe Natur war, das ist für Schiller nun Kultur geworden. Aber der Form nach war ihr Gedanke klassischen Daseins doch der gleiche: das geschichtslose Idyll, das Dasein nach ewigen Gesetzen, der vollendete Zustand, ob nun als Natur oder Freiheit, Anfang oder Ende, ob als Bürger einer kleinen Stadt oder Gott im Olymp, ob als Paradies oder wiedergewonnenes Paradies. Im Spaziergang hat Schiller den



Weg des Menschen von der Natur durch die Geschichte der Kultur zur ewigen Natur zurück, nun auf der Freiheitsstufe, dargestellt.

Ewig wechselt der Wille den Zweck und die Regel, in ewig  
 Wiederholter Gestalt wälzen die Taten sich um;  
 Aber jugendlich immer, in immer veränderter Schöne  
 Ehrst du, fromme Natur, züchtig das alte Gesetz.  
 Immer dieselbe, bewahrst du in treuen Händen dem Manne,  
 Was dir das gaukelnde Kind, was dir der Jüngling vertraut,  
 Nährest an gleicher Brust die vielfach wechselnden Alter:  
 Unter demselben Blau, über dem nämlichen Grün  
 Wandeln die nahen und wandeln vereint die fernen Geschlechter,  
 Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.

Aber die Romantik wollte und erlebte nicht die Wiederholung eines ewig ruhenden Gesetzes, sondern nur die unendliche und schöpferische Entwicklung der Geschichte. Gesetz ist Grenze. Unendlichkeit ist nur in ewiger Verwandlung zu erschöpfen. Die grenzenlose Schöpferkraft kommt dort zu ihrem idealsten Ausdruck, wo etwas ganz einmalig, einzig, unwiederholbar, weil gesetzlos ist. So wollte denn auch die Romantik den Menschen haben. Die romantische Forderung nach unbedingtster Originalität ist nur ein Ausdruck ihres Willens zur Unendlichkeit. Nur der unwiederholbare Mensch ist ihre Offenbarung und Ton der unendlichen Melodie, welche die Geschichte heißt. Novalis nannte einmal das «individuelle Kolorit des Universums» sein «romantisierendes Element» und die Individualität das «romantische Element des Ich». Es ist, so sagen die Herzensergießungen, in der Welt der Künstler gar kein höherer, der Anbetung würdigerer Gegenstand als ein ursprünglich Original. Wie einst der Sturm und Drang, so kennt auch die Romantik kein menschliches Maß, mit dem sie messen und richten könnte, denn das Wesen der Unendlichkeit ist eben dies, daß sie unmeßbar ist. Der romantische Mensch, mit einem Worte, kann keine Bestimmung haben, denn eine solche, welche sie auch immer sei, würde seine unendliche und schöpferische Freiheit in eine vorgezeichnete und also wiederholte und wiederholbare Bahn zwingen. Um diesen Angelpunkt dreht sich in der Tat der ganze Konflikt zwischen der klassischen und romantischen Ethik (wie Ästhetik); denn man glaube nur nicht, daß die romantische Gesetzlosigkeit an sich schon ohne Ethos sei. Auch sie erhob sich in Schleiermachers Monologen zu philosophischer Ethik. In dem Streite zwischen Fichte und Schleiermacher enthüllt sich der Unterschied bis zur letzten Klarheit. Denn dieses ist das klassische Mo-

ment in Fichtes Ethik, daß er dem Menschen eine Bestimmung auferlegte: nämlich ein Wesen der reinen Vernunft, ein allgemeiner Mensch zu sein. Schleiermacher aber nannte solche Ethik unmoralisch, welche dem Menschen eine Bestimmung gibt, und sei es auch das ewige Menschentum; denn jede Bestimmung ist Schicksal, das lähmend auf der Freiheit liegt. Vernunft, Pflicht, Gesetz, Gleichheit und Wiederholung: sie anzubeten ist ein Wahn, der den Aufschwung zur wahren Höhe der Menschheit hindert. Schleiermachers Monologen verkündeten die neue Ethik der Unbestimmtheit. Ihm wurde klar: «daß jeder Mensch auf eigene Art die Menschheit darstellen soll, in einer eigenen Mischung ihrer Elemente, damit auf jede Weise sie sich offenbare, und wirklich werde in der Fülle der Unendlichkeit alles, was aus ihrem Schoße hervorgehen kann». Jeder sei wirklich Individuum, unwiederholbar und einzig. Denn jeder hat eine Aufgabe, welche nur von ihm und ganz allein von ihm in aller Welt erfüllt werden kann. Es gibt nur ein Gesetz, und dieses lautet: Stelle deine Eigentümlichkeit, deine Einzigkeit dar. Erkenne dich selbst und handle dich. Diese neue Forderung bemächtigte sich auch der Religion. Sie ist nach Schleiermacher die Anschauung des Unendlichen. Aber es gibt unendliche Möglichkeiten dieser Anschauung. Denn das gehört zum Unendlichen, daß sein Erlebnis unerschöpflich ist. Jeder kann also eine neue Anschauung haben und Religionsstifter sein, und im Grunde ist es jeder religiöse Mensch. Der romantische Kreis in Jena machte von solcher Erlaubnis einen weitgehenden Gebrauch, und die neuen, individuellen Religionen schossen damals aus der Erde. Aber Hölderlin ergriff auch dieses mit heiligstem Ernste, ernster als Novalis, und stellte nicht nur in Empedokles den religiösen Genius dar, den Stifter einer neuen Religion, wie der junge Goethe in seinem Mahomed, sondern seine hymnischen Gesänge verkünden selbst auch eine neue Religion.

Auch als Friedrich Schlegel sich der allgemeinen, katholischen Kirche zuwendete, gab er die Forderung nach «Eigentümlichkeit» nicht auf. Denn es ist der höchste Weltzweck, so sagte er nun, daß in der Einheit die unendliche Mannigfaltigkeit und Fülle entwickelt werde. Die Eigentümlichkeit greift über das allgemein geltende und gleichmachende Sittengesetz hinaus in das Gebiet der Religion hinein. Je vielseitiger der Mensch seine Eigentümlichkeit entwickelt, desto mehr wird der Zweck der Welt, die unendliche Fülle erreicht. Der Mensch muß sich dadurch die Unsterblichkeit selbst erwerben.

Der gleiche Gegensatz beherrscht auch die klassische und romantische Ästhetik. Was einst Klopstock am Beginn des Sturm und Drang

zum Entzücken des jungen Goethe und eine ganze Generation befreiend proklamiert hatte: daß es nur ein Gesetz für die Dichtung gebe: gesetzlos zu sein, dies wurde wiederum das Evangelium der Romantik. Aber Goethe und Schiller rangen gemeinsam um die Erkenntnis der ewigen Kunstgesetze. So wie sie an die Gattung des Menschen glaubten, so auch glaubten sie an die ewige Gattung der Kunst und die Gattungen der Poesie, und wie an die Bestimmung des Menschen, so auch an die Bestimmung des Künstlers. Ihre Verwandlung vom Sturm und Drang zur Klassik hin war der Weg von schöpferischer Genialität zur Erkenntnis und Anerkennung ewiger Gesetzlichkeit. Während die einst gepriesene Originalität immer mehr an Wert für sie verlor, stieg die Schätzung künstlerischer Weisheit immer höher. Der Künstler war nicht mehr der Schöpfer ewig neuer Herrlichkeit, sondern der das ewig gültige Gesetz erkennt und mit dem Werke seiner Hand zu verwirklichen vermag. Immer entschiedener vertraten sie denn auch das Recht der Tradition. Denn in der Tradition sahen sie den Träger des zeitlos dauernden Bestandes durch die flüchtige Zeit hindurch. Man kann diesen Wandel der Anschauung mit aller Deutlichkeit in einem Vergleiche von «Künstlers Erdenwallen» und «Künstlers Apotheose» von Goethe verfolgen. Meisterschaft mit einem Worte war die klassische Forderung nun, welche an die Stelle des gesetzlosen Schöpfungstumes trat. Es war eine Forderung an die Kunst wie an das Leben. Denn auch dieses durch die erkennende und messende Kraft zur dauernden Gestalt zu meistern, galt nun als menschliche Bestimmung. Die Erwerbung solcher Lebensmeisterschaft ist in Goethes großem Roman das klassische Thema.

Es ist sehr merkwürdig, wie sich denn auch die klassische Kritik von der romantischen unterscheidet, die man eigentlich kaum noch Kritik, vielmehr Charakteristik nennen darf. Schiller maß Bürger und Matthisson, Goethe maß antike und moderne Kunstwerke mit einem Maße, dem Maße der Vollendung. Nirgends aber zeigt sich Friedrich Schlegels romantischer Sinn für die unmeßbare Individualität fruchtbarer und sympathischer als dort, wo er Forster und Lessing, Boccaccio und Cervantes, den Woldemar von Jakobi und Goethes Meister nicht kritisiert, sondern charakterisiert, so daß sie wirklich ihre Einzigkeit und Unmeßbarkeit offenbaren.

Die Romantik also wußte für ihre Kunst kein anderes Gesetz als dieses, daß die Willkür des Dichters sein oberstes Gesetz sei, denn so nur ist er Schöpfer und ohne Grenzen. Wenn im Leben wie auch in der Dichtung der Romantik ein neuer Künstlerkultus sichtbar wurde, so

geschah dies auch darum, weil sie im Künstler den schöpferischen, gesetzlosen Menschen an sich verehrte. Sie wollte das Chaos wieder herstellen, damit aus ihm die Liebe und der Witz des romantischen Menschen durch immer neue Mischungen der Elemente unendlich neue Schöpfungen erzeuge. Im Sinne der Klassik erkannte sie das Recht der Tradition nicht an. In einem anderen Sinne freilich. Denn Tradition heißt in romantischer Übersetzung: die Geschichte. Wenn die Klassik den Zusammenhang der Zeiten in dem, was ihnen gleich ist, sah, so sah die Romantik ihn in dem unendlichen Wachstum einer Melodie, und diese weiterzusingen war das Traditionsgefühl der Romantik. Sie wollte der Vergangenheit zuwachsen und das Leben im Fluß erhalten. «Der Himmel behüte uns vor ewigen Werken», sagte Friedrich Schlegel einmal.

Es war nicht anders mit dem, was die Romantik unter «Natur» verstand: nicht die innere Notwendigkeit, das ewige Wesen, sondern die gesetzlose und ohne Urbild schaffende Kraft. Sie sprach denn auch dort von Naturpoesie, wo sie solch schöpferischer Kraft, die ohne Bild und Regel schaffend ist, begegnete. Aber keineswegs mußte solche Kraft in der dunklen Tiefe des Unbewußtseins bleiben, wie in der Dichtung des Volkes etwa. Es ist ganz falsch, die Romantik als eine Verherrlichung des Unbewußtseins zu verstehen. Gewiß: sie stieg in diese gesetzlose und dunkle Tiefe, vor der die Klassik Scheu empfand; sie tat es aber, um dieser Tiefe Herr zu werden. Meisterschaft im klassischen Sinne konnte es für sie nicht geben, denn diese ruhte auf der Wissenschaft des Gesetzes, und solches kannte die Romantik nicht. Aber an die Stelle der klassischen Meisterschaft trat ein anderes, nämlich die romantische Magie. Diese ist die Meisterschaft der Romantik, und sie hat zu ihrem Ziel, daß der romantische Mensch nicht aus dem Schicksal seines dunklen Gefühles schaffe, sondern sich aus höchstem Willen und Bewußtsein der unendlichen Schaffungskraft des Geistes bemeistere und Natur wie Dichtung als ein Magier erzeuge und beherrsche. Die Erringung solch romantisch magischer Meisterschaft ist das Thema des Heinrich von Ofterdingen, wodurch er zum Gegenpol des Wilhelm Meister, des klassischen Meister, wurde. Ein Märchen, eine Dichtung verwandelt sich im Ofterdingen zur Wirklichkeit, und die Wirklichkeit wird Märchen, Dichtung, Traum.

Auch des Leibes aber will sich der romantische Mensch bemeistern und Herr seines Todes werden und aus reinem Willen sterben, wenn er will, wie Penthesilea es vollbringt und Novalis träumte. In der Dichtung erkannte die Romantik schon jetzt die Gabe der Magie. Aber die



Musen, sagte Novalis, werden einst die Grazien sein, die unsern Willen vollbringen werden.

Der Weg zu diesem Ziele aber geht durch die unendliche Geschichte. Der klassische Mensch, wenn er vollendet ist, faßt das zeitlose, ewig sich gleichende Wesen des Menschentums in sich zusammen und ist sein Repräsentant. Der romantische Mensch ist erst unendlich, wenn er die unendliche Geschichte, die ewige Verwandlung des Menschentums durchläuft. Den großartigen Menschen, sagte Novalis einmal, bildet nichts als die Weltgeschichte. Hier denke man an Schiller. Dieser hatte das Studium der Universalgeschichte gefordert und getrieben, damit der einzelne Mensch sich durch sie zur Gattung weite, weil er in der Geschichte das mythisch zeitlose Moment: die ewige Freiheit des Menschen nämlich im Kampfe mit dem Schicksal sah. In diesem Sinne faßte er die Geschichte wie ein Drama, sein klassisches Drama, auf. Auch Novalis sagte einmal: «Wer recht poetisch ist, dem ist die ganze Welt ein fortlaufendes Drama.» Dies aber heißt etwas ganz anderes. Es nimmt der Geschichte die mythisch zeitlose Dauer und macht sie erst wirklich zu einer unendlichen Handlung, in der es keine Wiederholung gibt, sondern nur einen unteilbaren Zusammenhang und eine schöpferische Entwicklung. Wenn der romantische Mensch sich in die Geschichte versenkte, so wollte er nicht zeitlos werden, sondern den unendlichen Strom der Zeit in sein eigenes Leben leiten und dieses, über die Grenze des nur gegenwärtigen Daseins hinaus, des unendlichen Lebens teilhaft machen. Denn nie kann der einzelne Mensch an sich für die unendliche Geschichte stehen, wie doch der klassische Mensch für das zeitlose Sein zu stehen vermag. Diesen unendlichen und unteilbaren Zusammenhang des geschichtlichen Lebens darzustellen und das romantische Menschentum als den Inbegriff der unendlichen Geschichte und nicht mehr als das Symbol der zeitlosen Gattung, dies hat Novalis im Ofterdingen unternommen. Darum also erlebt Heinrich alle Verwandlung von Natur und Geist, nicht nur anschauend und vernehmend im ersten Teile, der «Erwartung», sondern in der «Erfüllung» sich selbst in alle Stufen der Natur, in Pflanze und Tier verwandelnd, sterbend und auferstehend, und alle Zeiten der Geschichte, vom Altertum bis zur Gegenwart, nun selbst durchlebend, um endlich in die Zukunft einzugehen und diese als der Geist der Geschichte selbst zu schaffen, zu gestalten, bis dann am Ende der große Bund der Zeiten geschlossen wird und die Vergangenheit und Zukunft so gegenwärtig ist wie die Gegenwart selbst.

Dieses historische Zeitgefühl der Romantik zeigt sich mit ganz be-

sonderer Deutlichkeit in ihrem Verhältnis zu der eigenen Zeit und Gegenwart. Man weiß, wie Goethe sich aus seiner gegenwärtigen Zeit in eine zeitlose Gegenwart flüchtete. Während sich die Gestalt der Welt verwandelte und alles stürzte und neue Geburt zum Lichte drängte, blieb sein Geist den ewigen Dingen, den bleibenden Verhältnissen zugewendet. Dies bestimmt sein Verhältnis zur französischen Revolution wie zu den Napoleonischen Kriegen und aller Politik.

Als sich das Schicksal der französischen Revolution und damit das Schicksal Europas in jenen Feldzügen entschied, welche die verbündeten Heere gegen das revolutionäre Frankreich führten, hat auch Goethe zuschauend an solchem Feldzug teilgenommen. Aber es waren nicht die militärischen und politischen Ereignisse, die ihn auf den Schlachtfeldern erfüllten. An den vom Krieg zerbrochenen Scherben vielmehr trieb er optische Studien. An Kanonenkugeln stellte er mineralogische Betrachtungen an. Schädel gefallener Krieger vermittelten ihm morphologische Erkenntnisse. Aus Tod und Verwüstung noch gingen ihm ewige Gesetze und Notwendigkeiten der Natur auf.

Als sich die Stimmung jener Zeit zu seinen «Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter» verdichtete, beginnen sie wohl mit Gesprächen über Republik oder Monarchie, Revolution und Reaktion. Als dies aber zu scharfen Zwisten, Lösung alter Freundschaft und Vernichtung aller Geselligkeit führt, wird das politische Gespräch abgebrochen und geht in die Erzählung ewig menschlicher Begebenheiten über. So war es möglich, daß die «Unterhaltungen» in Schillers Horen erscheinen konnten, in deren Anzeige Schiller den Grundsatz ausgesprochen hatte: «Sie werden sich vorzüglich und unbedingt alles verbieten, was sich auf Staatsreligion und politische Verfassung bezieht.»

In den Horen schloß sich der Bund von Goethe und Schiller, und auch das Gesetz dieses Bundes hieß: Ausschaltung aller Politik, gemeinsame Erkenntnis der ewigen Formen von Natur und Kunst, Wettkampf in der Produktion ewiger Gestalten, Wechselwirkung und Ergänzung zu menschlicher Totalität, harmonischer, geschlossener Persönlichkeit. Das war in der Zeit, als die französische Revolution Europa erschütterte.

Als dann Napoleon aus dem Chaos der Revolution emporstieg und es bändigte und meisterte, da traten Goethe und Napoleon als Geist zu Geist einander gegenüber, zwei Bezwingen des Chaos, und auch die nationale Erhebung des deutschen Volkes konnte Goethe nicht mit sich reißen. Er hat mit Herz und mit Gesang nicht an ihr teilgenommen. Als man ihn aus Höflichkeit gegen den größten Dichter zum Festspiel

bei Gelegenheit der Siegesfeier in Berlin aufforderte, da schuf er jenes seltsame Festspiel: «Des Epimenides Erwachen», ein allegorisches und kaltes Werk, ohne Liebe und ohne Haß gedichtet. Von der gehobenen Stimmung jener Zeit ist nichts darin. Man sieht: inmitten des politischen Enthusiasmus seiner Zeit gab es für ihn nur eine Frage: Kultur oder Barbarei. In der Anarchie und dem Chaos Europas kannte er nur die eine Aufgabe: kosmische Ordnung zu bewahren. In der Verwandlung und im Sturz aller gesellschaftlichen und staatlichen Zustände nahm er die Sendung auf sich: menschliche Bildung durch die Stürme der Zeit zu retten. Er stand zeitlos in seiner Zeit, und dieses war der Geist, aus dem die klassische Dichtung kam.

Auch der Romantik hat man ihre Flucht aus der dunklen Wirnis der Zeit in ein Land des Traumes und der Dichtung vorgeworfen. Doch heißt dies die Romantik mißverstehen. Denn darauf allein kommt es an, daß die romantischen Träume eben die Gesichte sind, zu denen sich das Zeitgefühl der Romantik zusammenfaßte. Vielleicht ist solches Zeitgefühl und damit überhaupt Romantik nur in so entscheidenden Augenblicken der Geschichte möglich wie damals, wo eine Zeit zu Ende ging und die große Revolution eine neue Zeit begann, die noch im Dunkel lag. Die Romantik aber deutete das dunkle Gefühl der Erwartung und Verheißung zum Wort und zur Vision der Zukunft, wie man immer finden wird, daß so gärende Zeit den Sehergeist entzündet. Niemand ist in diesem Sinne so Inbegriff der Romantik wie Hölderlin, und von hier aus muß man ihn verstehen. Er nannte einmal einige seiner Gedichte «Nachtgesänge» und meinte damit nicht Gesänge an die Nacht, wie sie Novalis sang, sondern Gesänge aus der Zeit der Nacht oder aus der Nacht der Zeit, welche von den Zeichen des kommenden Tages künden und seine Visionen sind. Diese Gedichte sind wie verheißende Sterne und Erleuchtungen der nächtigen Zeit, deren dunkler Schoß auf neue Geburten sann, und so darf man wohl die Hölderlinischen Gesänge, im Unterschied von den zeitlosen Gesängen der Klassik, in diesem tieferen Sinne Zeitgesänge nennen. Auch der Empedokles ist Zeitgesang, die Tragödie nämlich einer Zeit, die am Ende ist, und eines Menschen, der als ihr Opfer mit ihr untergehen muß und nur prophetisch noch die neue Zeit verkünden und verheißen kann.

In solchen Dichtungen also faßte sich das visionäre und prophetische Zeitgefühl der ganzen Generation zusammen. Überall diese Ahnung und Verheißung neuer Ordnungen, kommender Götter. Es ist von symptomatischer Bedeutung, daß die Zeitschriften der Romantik ihren Namen in einem ganz anderen Sinne tragen als die Horen oder die



Propyläen etwa. Denn in ihnen sammelt sich wirklich das Gefühl der Zeit zum deutenden Worte, während dort die ewigen Dinge der Kunst in Frage standen. Auch ist es sehr eigentümlich, daß nun so viele Darstellungen vom «Geiste des gegenwärtigen Zeitalters» versucht werden (Friedrich und A. W. Schlegel, Fichte Schelling), welche in denkwürdiger Übereinstimmung die gegenwärtige Zeit als eine völlige Auflösung und ein gärendes Chaos fassen, aus dem sich schmerzvoll neue Geburten losringen. Die Natur gibt wunderbare Zeichen eines ungeahnten, höheren Lebens. Der Geist ist seinem eigenen Geheimnis auf der Spur. Prophetische Kunden der Vergangenheit werden bekannt und deuten darauf hin, daß wieder aus dem Orient das Licht kommen werde; und alles ist erwartungsvoll nach Osten gerichtet und harret der Entzündung.

Ein Mensch mit solchem Zeitgefühl, der den Strom der Geschichte durch sich rauschen hörte und sich selbst wie eine Welle dieses Stromes fühlte, konnte natürlich nicht mehr an einem idyllischen Zustande hängen. Denn wie man das Idyll auch fassen mag, ob mit Goethe als die notwendige Naturform des menschlichen Daseins oder mit Schiller als das ideale Sein, so war es doch immer der Geschichte enthoben, ein ruhender, dauernder Zustand, ohne Zeit. Nur scheinbar gibt es ein romantisches Idyll, wie etwa am Ende des Hyperion, des Eremiten in Griechenland, oder im Almansur, den Tieck selbst ein Idyll nannte. Solche Rückkehr zur Natur aber hat mit Goethe und auch mit Schiller nichts mehr zu tun. Es ist nicht ewige Naturform und auch nicht wiedergewonnenes Paradies. Sondern es ist das gewaltsame Ende einer nicht ausgelebten Geschichte. Es ist die auf ihrem unendlichen Weg ermüdete Romantik, und wenn nicht Sehnsucht mehr, so doch Erinnerung, in welcher noch der ganze Weg der Schmerzen gegenwärtig ist, oder die fromme Erwartung jenseitiger Unendlichkeit. Einsamkeit, Einsiedlerschaft unterscheidet so romantischen Zustand von dem klassischen Idyll, und dieses sagt schon, daß hier nicht Natur ist und auch nicht Ideal. Gewiß erzeugte die unendliche Bewegung der Romantik auch manchmal eine Sehnsucht nach dem abgeschlossenen und umgrenzten Dasein des Idylls. Dann aber war nicht das Idyll romantisch, sondern die Sehnsucht nach ihm und daß es der romantischen Seele vorschwebte. Gab der romantische Mensch der Sehnsucht nach, so blieb es doch immer nur ein Ruhepunkt und Durchgang.

Das kleine Haus, es steht noch an der Stelle,

Wo ich es sonst gesehn vor vielen Jahren,

Seit ich so manches Leid und Freud' erfahren,

Umhergetragen auf des Lebens Welle;



Dieselben Tritt' und Weg' an selber Stelle,  
Die kleinsten Dinge, wie sie ehemals waren;  
Bemüht, die alte Ordnung zu bewahren,  
Sorgt noch der Diener, wie er alles stelle.

So bleibt Beschränkung gern in tiefem Frieden;  
Wie draußen auch die wilden Stürme toben,  
Es lockt die stille Welt da zu verweilen.

Den kühnern Geist hat immer Ruh vermieden;  
Will sinnend auch Gefühl die Stille loben,  
Er muß auf wildem Flügel weiterreiten.

(FR. SCHLEGEL)

Dieser Gegensatz des zeitlosen Menschentums und des unendlichen Zeitgefühls der Romantik bestimmte denn auch Wesen und Leben des einzelnen Menschen hier und dort. Der klassische Mensch repräsentiert, so sah man, die ewige Gattung in sich selbst. Was heißt dies aber, und worin drückt sich allgemeine Menschlichkeit im einzelnen Menschen aus? Der romantische Mensch ist Inbegriff der unendlichen Geschichte. Wie aber stellt sich dieses nun in seinem Leben dar? Es sind die entscheidenden Fragen an Leben wie Gedicht.

Der klassische Mensch ist zeitloser Repräsentant, mit einem Worte, wenn er in sich selber zeitlos ist und dauert. Die Klassik kennt ein höchstes Gesetz: das Maß, das Gleichmaß nämlich. Will man den Inhalt der Forderung bestimmen, so kann man wiederum nur sagen, daß dieses Maß die Grenze ist, welche dem Menschen als einem solchen gesetzt ist, und das Gesetz, welches er als ein Mensch in seinem Busen trägt. Wie aber dieses Gesetz nur selber gleichsam eine ewige Form ist, so drückt sich seine menschliche Verwirklichung auch in der Form des Lebens und der Handlung aus. Diese Form heißt: Gleichmaß, Stetigkeit, Linearität, Dauer. Es ist eine Forderung, die Goethe schon in der schaffenden Natur verwirklicht sah. Die Natur, so sagte er, kennt keine Sprünge. All ihre Schöpfungen stehen in der Beziehung zusammenhängender Konsequenz und Stetigkeit zueinander, und jedes einzelne Phänomen der Natur, jede Blume, jedes Tier zeigt diese Stetigkeit. Goethe selbst erbrachte den Beweis durch seine Entdeckung des Zwischenkieferknochens. Schiller aber stellte das Gesetz der Stetigkeit als eine Forderung der reinen Vernunft auf. Dies also ist die klassische Forderung, die Goethe in seinem Gedichte «Dauer im Wechsel» und Schiller in der Elegie «Der Tanz» zum Ausdruck brachte.

Laß den Anfang mit dem Ende  
 Sich in Eins zusammenziehn!  
 Schneller als die Gegenstände  
 Selber dich vorüberfliehn.  
 Danke, daß die Gunst der Musen  
 Unvergängliches verheißt:  
 Den Gehalt in deinem Busen  
 Und die Form in deinem Geist. (GOETHE)

Ewig zerstört, es erzeugt sich ewig die drehende Schöpfung,  
 Und ein stilles Gesetz lenkt der Verwandlungen Spiel.  
 Sprich, wie geschieht's, daß rastlos erneut die Bildungen schwanken  
 Und die Ruhe besteht in der bewegten Gestalt,  
 Jeder ein Herrscher, frei, nur dem eigenen Herzen gehorchet  
 Und im eilenden Lauf findet die einzige Bahn?  
 Willst du es wissen? Es ist des Wohllauts mächtige Gottheit,  
 Die zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung,  
 Die, der Nemesis gleich, an des Rhythmus goldenem Zügel  
 Lenkt die brausende Lust und die verwilderte zähmt.  
 Und dir rauschen umsonst die Harmonien des Weltalls,  
 Dich ergreift nicht der Strom dieses erhabnen Gesangs,  
 Nicht der begeisternde Takt, den alle Wesen dir schlagen,  
 Nicht der wirbelnde Tanz, der durch den ewigen Raum  
 Leuchtende Sonnen schwingt in kühn gewundenen Bahnen?  
 Das du im Spiele doch ehrst, fliehst du im Handeln, das Maß.  
 (SCHILLER)

Diese Dauer ist der Grundzug aller klassischen Gestalten, durch welche sie der Zeit enthoben werden. Sie ist die hohe Besonnenheit in ihnen, die sich im Sturme der Leidenschaften nach den ewigen Sternen richtet. Sie macht den Menschen fähig, Richter zu sein. Weil der klassische Mensch das Maß besitzt, mit dem er messen kann, darum ist er der gerechte Mensch. Der Herzog in Goethes Tasso ist ein solcher. Nicht Tasso selbst, der nur mit solchem Maße gemessen wird, ohne es selbst doch zu besitzen. Denn «Gedanken ohne Maß und Ordnung» regen sich in ihm. Er taumelt zwischen maßloser Überhebung und Selbstverachtung, Verzückung und Verzweiflung, grenzenloser Hingebung und Abstoßung, ruhelos. Schon sein Schritt ist ungleichmäßig. Nicht etwa, daß Antonio nun das klassische Ideal verwirklicht, der nichts als Gleichmaß ist. Denn das klassische Maß verwirklicht sich nur im Rhythmus, ist Dauer im Wechsel und in der Bewegung des Lebens und Ge-

fühls. Dies erst macht die lebende Gestalt, den schönen Menschen, dessen philosophisches Bild in Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung aufgestellt wurde.

Solch klassische Dauer nun gewinnt in den äußeren Verhältnissen des Daseins, die der Mensch sich schafft, eine gleichsam symbolische und sichtbare Gestalt. Auch das bewegteste Element, die Liebe, wird in solche Form gebunden. Goethe hat in den Wahlverwandtschaften und der Natürlichen Tochter die Ehe heilig gesprochen und unscheidbar, weil sie der flüchtigen Bewegung des Lebens Dauer gibt und Gegenwart zur Ewigkeit weitet. Er hat in Hermann und Dorothea und wie oft noch sonst den Besitz gepriesen, weil er der festgegründete, sichere und dauernde Boden ist, auf dem ein niemals schwankendes Leben sich erbauen läßt. Er haßte die Revolution und wurde zum Dichter jenes sicheren, ruhigen, geordneten Daseins, welches der Bürger führt. Er sprach den Wilhelm Meister in dem Augenblicke frei von seiner Lehrlingsschaft, da dieser sich als einen Bürger bekennt, der allem, was er herstellt, Haus und Hof, eine Dauer für die künftigen Geschlechter geben will. Zu nahe, bis zu völliger Identität brachte auf solche Weise die Idee der Dauer den klassischen mit dem bürgerlichen Menschen zusammen, und alles Heroentum scheint ausgeschaltet. Hier war denn Schillers Mensch heilsamster Gegenpol; denn er, der nicht den schönen, sondern den erhabenen Menschen zum Gegenstande nahm, weil er es selber war, versetzte das Maß und dauernde Gesetz auf eine Höhe, unter der das Leben tief vorüberrauscht, und der Mensch ist erhaben, der im Ansturm des Geschickes und der Sinne den Blick doch unverwandelt zu jenen ewigen Sternen richtet.

Man würde das klassische Menschentum jedoch ganz falsch verstehen, wenn man nun meinte, daß alle Entwicklung von ihm ausgeschlossen sei. Nur ist es keine schöpferische und freie Entwicklung, sondern die lebendige Entwicklung einer von Anbeginn geprägten Form. Sie steht unter dem ewigen Gesetze, das da heißt: Werde, was du bist; entwickle dich zu dir selbst und deiner gesetzlichen Form. Vollende dich. Es ist in der Tat eine zeitlose Entwicklung. Solche hat Goethe gelebt und im Wilhelm Meister dargestellt. So wie in der Entwicklung und Verwandlung einer Pflanze das ewig eine Urphänomen doch stetig gegenwärtig bleibt, so auch ist jeder Augenblick dieser menschlichen Entwicklung nach dem einen und gleichen Maße des Menschentums gerichtet, welches von Anbeginn in der Lehre und Lenkung des Turmes wie innerlich in der natürlichen Bestimmung seines Lehrlings fest gegründet ist und dauernd gegenwärtig bleibt, indem es sich entwickelt.

Hierzu nun bildet der Entwicklungsroman des Novalis den deutlichen Gegenpol. Denn Ofterdingen lebt nun wirklich eine schöpferische, gesetzlose Entwicklung. Sein Leben ist Geschichte. So wie der romantische Mensch nicht nach dem ewigen Maß der Gattung gebildet ist, so ist auch sein Dasein nicht in sich selbst von Maß und Gesetz bestimmt. Ihn treibt nur die Sehnsucht und die Liebe, und diese treibt ihn zu unendlicher Verwandlung. Er hat nicht jene klassische Besonnenheit, die sich nach ewigen Sternen richtet. Er hat nicht Gerechtigkeit, weil er kein Maß besitzt, und wenn er das Gefühl des Rechtes hat, wie Kleists Michael Kohlhaas, so ist dieses auch maßlos und gesetzlos. Man soll, so heißt es in den Herzensergießungen, die «dunklen Gefühle» nicht von sich weisen. Der romantische Mensch gab sich ihrer Lenkung hin. Penthesilea ist ohne Maß. Ein völlig freier Rhythmus reißt sie mit sich fort. Und solches Menschentum wird nicht etwa, wie es Tasso geschieht, an einem Maße gemessen. Wenn hier noch Maß ist, so ist sie, Penthesilea, das Maß, und alle Liebe ihres Schöpfers ist nur für sie, weil sie selbst nichts als gesetzlose Liebe ist. Solch freier Rhythmus trägt auf Gipfel und in Tiefen, die dem klassischen Geiste verborgen bleiben. Hier-folgt ekstatischem Jubel der Sturz in unermeßliche Verzweiflung. Dies Leben ist ein dionysischer Tanz. Die klassische Stetigkeit war in den romantischen Menschen nicht. Brentano wurde von Eichendorff einmal mit einem Volkslied verglichen, das, oft unbeschreiblich rührend, plötzlich und ohne sichtbaren Übergang in sein Gegenteil umschlägt und sich beständig in überraschenden Sprüngen fortbewegt. Auch die Bewegung Lovells und Hyperions ist so gesetzlos. Gewiß, ein Hölderlin hat um das klassische Maß gewußt und dieses auch, daß Maßlosigkeit die Schuld ist, auf welche die Götter den Fluch gesetzt haben, und erschütternd ist seine Trauer um dieses, daß er immer das Maß verfehlte und die Grenze überschritt. Aber solches kam gewiß nicht aus einem Mangel an Kunst; sondern es war der neue Geist der Zeit, der sich seiner als herrlichsten Instrumentes bemächtigt hatte und neue Rhythmen und Melodien aus ihm sang, die von gesetzloser Schönheit kündeten. Es war der Geist der Romantik, der dieses Opfer in den Kampf mit Apollo trieb, in dem Hölderlin geschlagen wurde.

So war denn auch die Stellung der Romantik zu jenen dauernden Zuständen des Daseins, welche Goethe gefordert hatte, eine ganz verwandelte. Dem hohen Lied der Ehe, den Wahlverwandtschaften, tritt der romantische Preis der freien Liebe in Schlegels Lucinde und in Brentanos Godwi gegenüber. Der romantische Mensch konnte die



Liebe, gerade diese gesetzloseste und schöpferischste aller Mächte, mit keinem Maße messen und diese Offenbarung und Füllung der unendlichen Zeit nicht in die Grenzen einer dauernden Form verbannen. Wenn irgendwo, so mußte hier das Gesetz zerbrochen werden.

Es gibt eine romantische Treue. Nur war sie nicht die Stetigkeit des bleibenden Gefühls, sondern die Treue gegen die unendliche und schöpferische Liebeskraft. Wenn Karoline den Lästern ihrer wechselnden Liebe die höchste Treue gegen sich selbst entgegenhielt, so dachte sie keineswegs damit das Recht der fessellosen Selbstsucht zu verkünden. Sie meinte eben jene Treue gegen die unendliche Liebe, welche stärker in ihr war als jede andere Kraft und ihr den Weg gebot, den sie gehorchend ging. Diese Liebe machte sie gewiß nicht glücklicher, als wenn sie treu im alten Sinne gewesen wäre. Sie war auch nicht bequemer. Denn der Weg, den sie führte, war dunkel und gefährvoll.

Die Dauer und das Gleichmaß des bürgerlichen Lebens, gegründet auf Ordnung, Sicherheit, Besitz, war dem romantischen Menschen so unerträglich wie hassenswert. So wurden denn die schon genannten Dichtungen, Godwi und Lucinde, sehr deutliche Proteste gegen die «Metrik» und den Mechanismus des bürgerlichen Daseins, und die Satire auf die Uhr im Vorspiel von Tiecks Oktavian faßt dies in einem Brennpunkt und Symbol zusammen. Die Uhr, die Zeitmaß in das Leben bringt, es regelt, ordnet, mißt, sie ist für die Romantik das Symbol der Unpoesie, des Philistertums. In Goethes Wanderjahren aber werden nach dem Gesetz des Bundes überall die Uhren aufgestellt, um dauernd an die Zeit, die «höchste Gabe Gottes und der Natur», zu erinnern, damit sie wie ein Ackerfeld genutzt werde. Ein Motto des Romans lautete:

Mein Erbteil wie herrlich, weit und breit!

Die Zeit ist mein Besitz, mein Acker ist die Zeit.

Goethe wollte diesen Acker nutzen, damit die Frucht des zeitlos dauernden Werkes von ihm komme. Darum soll die Zeit gemessen werden. Der romantische Mensch aber will die Zeit nicht nutzen und also auch nicht messen. Er will sie leben ohne Maß. Der Rhythmus seines Lebens ist ein freier, ungemessener, und was bedarf es da der Uhr.

Auch die kleinstädtischen Menschen des Jean Paul sind dadurch gerade des romantischen Geistes voll, daß die engen Grenzen ihres äußeren Daseins von der inneren Unendlichkeit ihres Gefühles ganz gebrochen werden, wie es in Goethes Kleinstadt-Epos nicht geschieht. Als

aber Jean Paul, wie jeder Romantiker fast, sein Gegenstück zum Wilhelm Meister dichtete, da schuf er den Titan auch darin gerade zum Gegenpol des Meister, daß er – ein Fürst – der Umgrenzung des bürgerlichen Daseins ganz enthoben wurde.

Die zweite Ausdrucksform der zeitlosen Gattung im klassischen Menschentum ist nächst dem Maß, der Stetigkeit und Dauer seines Geistes und Daseins, das Gegenwartsgefühl. Auch dieses macht ihn unhistorisch, mythisch. Denn weil er ohne Zeit erlebt und wandellos, ist ihm Vergangenheit und Zukunft der Gegenwart gleich. Um ganz zu sein, bedarf er der Erinnerung und Sehnsucht nicht. Denn jeder Augenblick ist gleich der Ewigkeit, wenn man ihn nur so zeitlos leben kann. Dies war der Inbegriff von Goethes Weisheit und die eigentliche Quelle seiner Dichtung: daß er den Augenblick zur Ewigkeit weitete. Jedes Gedicht von ihm tat dies. Er nannte es auch: dem Augenblick Dauer verleihn. Der Zusammenhang dieser Hingabe an die Gegenwart mit dem klassischen Maßgefühl ist der, daß eines sich notwendig aus dem anderen ergab. Das Maß erschafft die Gegenwärtigkeit. Wenn ein ewiges Maß das zeitliche Leben durchzieht und die Erkenntnis von der Dauer des Seins es beglückt, «dann ist Vergangenheit beständig, das Künftige voraus lebendig, der Augenblick ist Ewigkeit» (Vermächtnis).

Jeder Zustand, sagte Goethe einmal zu Eckermann, ja jeder Augenblick ist von unendlichem Wert, denn er ist der Repräsentant einer ganzen Ewigkeit. Jeden Moment des Lebens hielt Goethe für selbständig und in sich selbst geschlossen und vollendet. Er ist nicht Vorbereitung und auch nicht Abschluß. Ja, auch das Werk eines großen Künstlers ist nach Goethe in jedem Stadium seiner Entwicklung schon fertig, so wie die Natur mit jeder ihrer Produktionen schon am Ziele ist und auch der kleinste Teil einer Pflanze um seiner selbst willen und nicht zu einem Endzweck da ist. Diese Stellung zu Vergangenheit und Zukunft, diese unbedingte Vergöttlichung des gegenwärtigen Augenblicks war für seine Dichtung ganz entscheidend. Sie kam nicht aus der Sehnsucht, wie die der Romantiker. Ein Gedicht des Königs von Bayern über Weimar wurde von Goethe als zu subjektiv gescholten: es sei gar nicht poetisch, die Vergangenheit so tragisch zu behandeln, statt reinen Genußes und Anerkennung der Gegenwart, und jene erst totzuschlagen, um sie besingen zu können. Vielmehr müsse man die Vergangenheit wie in den römischen Elegien behandeln. Weil die Menschen die Gegenwart nicht zu würdigen, zu beleben wüßten, schmachteten sie so nach einer besseren Zukunft, kokettierten sie so mit der Vergangenheit. (Fr. v.

Müllers Unterhaltungen mit Goethe, 7. September 1827.) Erinnerung wurde von Goethe «nicht statuiert». Was dauern soll, das dauert in der Wahrheit, nicht im Schein eines nur innerlichen Weiterklingens. Ja, er vergaß nach eigenem Zeugnis, was er selbst geschrieben hatte, so daß ihm seine Dichtungen sehr bald ganz fremd erschienen.

Als einmal an Goethes Tisch ein Trinkspruch auf die Erinnerung ausgebracht wurde, da lehnte Goethe heftig ab. Denn er empfand Vergangenheit wie Last und Fessel gegenwärtiger und fruchtbarer Wirkbarkeit. Dazu noch kam, daß ihm alles nur innerliche, nur in der Einbildungskraft lebende Sein verhaßt war. Er war ein Plastiker auch hier; und zweifellos liegt in dieser Ausschaltung der Erinnerung das unmusikalische Moment seines Lebens. Er kannte sie freilich als ein deutscher Mensch. Aber er hatte gegen sie das heilende Mittel der Vergegenwärtigung. So offenbar ist es zu verstehen, wenn er lange nach der schmerzlichen Trennung mit Lilli und Friederike ein Wiedersehen suchte. Er hatte, wie er einmal sagte, die wichtigsten Beispiele davon, «wie sehr die Gegenwart eines geliebten Gegenstandes der Einbildungskraft ihre zerstörende Gewalt nimmt und die Sehnsucht in ein ruhiges Schauen verwandelt». Die Sehnsucht ist von der Erinnerung nicht zu trennen. Er kannte auch die Sehnsucht und konnte ihr wie kein anderer dichterischen Ausdruck verleihen. Aber er bannte auch sie, wie man wohl böse Geister und Dämonen bannt, und er kämpfte gegen die Romantik, von der nach seinem Worte «die Sehnsucht durchaus als das letzte aller Dinge gepriesen wurde». Gerade die Reise nach Italien, die ganz aus der Sehnsucht entsprungen war, heilte ihn auch von ihr. Er sah, daß die Größe der Vergangenheit, die ihn auf dem klassischen Boden entzündete, noch ganz gegenwärtig ist und alle Zeit überdauern wird. Er sah dort in der Natur das ewige Urphänomen. Gegenwart ist alles, auch im Menschen, wenn er sich verewigt, indem er sich den ewigen Dingen zugewendet hält. Ein Gesetz, welches Goethe dem wandernden Wilhelm Meister auferlegte, war dieses: daß er niemals von Vergangenen und Künftigen, sondern immer nur von Gegenwärtigen sprechen dürfe. Zur Zukunft aber hatte Goethe nicht das Verhältnis der Sehnsucht, sondern der Hoffnung. Diese pries er als Göttin, und ihre Schwingen waren es allein, die ihn über die Grenzen der Gegenwart trugen. Die Hoffnung aber macht die Zukunft hell und gegenwärtig.

Man kann vielleicht nirgends so wie in der Liebe diese klassische Hingabe an die Gegenwart erkennen. Das Wesen der klassischen Liebe, wie Goethe sie in fast antiker Reinheit hatte, ist, daß ihr die Sehnsucht und Erinnerung fremd bleibt. Sie ist gebunden an die Gegenwart des

Gegenstandes. Man nannte Goethes Denken und Dichten gegenständlich. Auch sein Lieben war es. Diese Liebe erschöpfte sich an ihrem Gegenstande, ohne über ihn hinauszugehen. Der Gegenstand war ihre Grenze und Erfüllung. Es war nach einem Worte Friedrich Schlegels: eine Liebe des Besitzes. Sie mußte besitzen, wenn sie nicht sterben sollte. Sie konnte nicht Sehnsucht bleiben. Vielleicht kam manches tragische Erlebnis Goethes aus diesem klassischen Grunde. Das hohe Lied der klassischen Liebe sang Goethe in den Römischen Elegien. Hier ist fürwahr die Liebe des Besitzes. Dies aber braucht nicht nur in Hinsicht auf die Frau verstanden zu werden; Goethe selbst hat einmal gesagt, warum er die Kopien ferner Kunstwerke besitzen müsse. Er wollte sich nicht sehnen müssen und sie sich nur innerlich und scheinhaft vorstellen. Denn immer und überall empfand er die Sehnsucht als zerstörend, brauchte Gegenwart und Besitz. Wenn er im Wilhelm Meister den «Saal der Erinnerung» baute und in ihm die Denkmale der Toten mit den Zügen und dem Schein des Lebens aufstellte, so hatte auch dieses eben jenen Sinn, Erinnerung in Gegenwart zu verwandeln. Als er aber Karoline Schlegel einen solchen Rat zur Überwindung ihres Schmerzes um ihr totes Kind gab, da sagte Karoline: ihrem Gefühl nach hieße das mit seinen Schmerzen spielen. Der Saal der Erinnerung sei ebenfalls ein solches Spiel!

Nur eine Sehnsucht konnte auch Goethe nicht in sich ertönen. Es war die bezeichnendste. Denn sie war auf das gerichtet, um dessentwillen er die Sehnsucht verwarf: die Plastik nämlich. Nach seinem eigenen Bekenntnis war seine dauernde Sehnsucht auf die bildende Kunst gerichtet. Dies aber spricht nur für seine klassische Art. Er fühlte eben, daß Plastik allein die Kunst der vollkommenen und vollendeten Vergegenwärtigung ist, weil sie allein in Wahrheit der fließenden Zeit enthebt und Raum gestaltet. Er sehnte sich nach ihr, weil das Gedicht, die Sprache, niemals bis zu solchem Grade der Vergegenwärtigung dringen konnte: «Das Wort bemüht sich nur umsonst, Gestalten schöpferisch aufzubauen.» Es war die Tragik seiner Natur, daß er mit solchem Drang zur Gegenwart ein Dichter war, nur ein Dichter, und daß er, der die Sehnsucht verwarf, doch diese Sehnsucht nach einer anderen Kunst unstillbar empfinden mußte. Er hatte gewiß wie kein zweiter die Gabe, durch Sprache Ferne zu vergegenwärtigen. In dem Gedichte «Nähe der Geliebten» zieht seine Phantasie die ferne Gestalt näher und immer näher, bis nur die Wirklichkeit zur vollendeten Erfüllung fehlt. In Mignons Lied steht das ersehnte Land so gegenwärtig vor der Seele, daß in diesem Lied der Sehnsucht fast die Sehnsucht sich erfüllt und



schweigt. In «Alexis und Dora» steigert sich das Bild der Erinnerung bis zu so ungeheurer Gegenwart, daß es die Wirklichkeit erreicht und gleich einem Fiebertraume ängstigt. Aber dies alles blieb doch eben nur ein inneres und eingebildetes Dasein, und Goethe wollte den Raum. Von dieser gleichsam klassischen Sehnsucht jedoch abgesehen, lebte Goethe in jener schönen Mitte zwischen Vergangenheit und Zukunft, Prometheus und Epimetheus versöhnend, eine dauernde Gegenwart, und seine Dichtung gab dem Augenblick Ewigkeit. Er unterschied einmal zwischen Gedichten «gegenständlichen und sehnsüchtigen Inhalts». Als man ihn selber gegenständlich nannte, war er hoch erfreut.

Nun aber scheint in einem ganz bestimmten Sinne die Vergangenheit dem klassischen Erlebnis und Gedicht notwendig und eigentümlich zu sein. Man kann auch in der Dichtung von einer klassischen Ferne sprechen. In seiner Kritik von Bürgers Lyrik erhebt Schiller gegen ihn den Vorwurf, daß er die leidenschaftliche Bewegung des Gefühls nicht nur zum Gegenstande des Gesanges nehme, sondern auch als Bewegung in der Form gegenwärtig mache und selbst im Gesang bewegt sei: Aber ein Dichter nehme sich ja in acht, mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen. Aus der fernenden Erinnerung soll er dichten, aber niemals unter der gegenwärtigen Herrschaft der Empfindung. Aus einer mildernden Ferne soll er seine Leidenschaft betrachten. Sie muß vergangen sein, wenn sie zum Gedichte werden soll. – Man hat hieraus den Schluß gezogen, daß also zeitliche Vergangenheit das «Fernbild» des klassischen Gedichtes sei. Doch dieses ist ein Mißverständnis. Es handelt sich hier zunächst ja nur um einen ganz bestimmten, nämlich einen an sich unklassischen Zustand und Gegenstand, von dem die zeitliche Ferne verlangt wird. Es ist kein klassisches Prinzip an sich. Dann aber kommt es hier eben gar nicht auf den Gegenstand, sondern auf die Form an, und diese soll gerade dauernde Gegenwart sein. Damit sie dieses sei, muß sie den bewegten Gegenstand seiner zeitlichen Bewegung entheben. Denn Bewegung in der Zeit ist flüchtig und nicht gegenwärtige Dauer. Damit sie selber also gegenwärtig sei, muß die Bewegung schon vergangen und also nicht mehr in der Zeit sein. Die fernende Erinnerung, welche Schiller von dem klassischen Menschen fordert, ist in Wahrheit die ewig klassische Forderung dauernder Gegenwartigkeit. Ferne heißt hier nicht Ferne der Zeit, sondern Ferne von der Zeit, und das heißt: Gegenwart.

Nun aber gilt die Frage noch, was dem klassischen Menschen die Kraft zu solcher Gegenwartigkeit verlieh, daß er ohne Erinnerung und Sehnsucht leben konnte. Denn ein unendlicher Trieb ist ja doch in

allem lebenden Wesen, und die Hälfte des Menschentums gehört der Zeit. Der klassische Mensch aber wollte ganz Mensch sein und die klassische Dichtung nach Schillers Wort den ganzen Menschen herstellen. Wie konnte ganze Menschheit sein ohne die Sehnsucht und ohne den Trieb in die unendliche Zeit? Wie konnte der Mensch so ganz in sich geschlossen sein, daß er selig in sich selber war?

Die Antwort ist in Schillers Ästhetik und Goethes Naturwissenschaft gegeben und in ihrer beiden Leben und Gedicht. Dies alles ist durchzogen von der Idee der Einheit durch die Zweiheit, der Polarität, des Spiels der Kräfte. Im Mittelpunkt von Goethes Naturanschauung steht also die Kraft der Polarität. Er sah, daß überall in der Natur dem Trieb zum Leben und zur Bildung, der unendlich und gesetzlos ist, ein hemmender, begrenzender und schließender Trieb entgegenwirkt, wodurch erst die ruhende und abgeschlossene Gestalt in die Erscheinung tritt. Denn nie kann der unendliche Trieb allein Gestalt erzeugen. Erst wenn seine Willkür das Gesetz empfängt und seiner unendlichen Verwandlung ein Ziel und eine Grenze gesetzt ist, wird er aus bloßer Zeiterfüllung zu einem Gebilde des Raumes. Alles Sein ist nur durch Gleichgewicht der Kräfte, durch die Begrenzung und Schließung unendlicher Verwandlung denkbar. Unter dieses große Gesetz der Natur stellte Goethe nun auch den inneren Menschen. Auch er soll sich nach diesem Gesetze zur geschlossenen Gestalt, zum vollendeten Dasein bilden und begrenzen. Einem Strome gleich, den eine entgegenwirkende Kraft zum ruhenden See begrenzt.

Ein Strom entauscht umwölktem Felsensaale,  
Dem Ozean sich eilig zu verbinden;  
Was auch sich spiegeln mag von Grund zu Gründen,  
Er wandelt unaufhaltsam fort zu Tale.

Dämonisch aber stürzt mit einem Male –  
Ihr folgten Berg und Wald in Wirbelwinden –  
Sich Oreas, Behagen dort zu finden,  
Und hemmt den Lauf, begrenzt die weite Schale.

Die Welle sprüht und staunt zurück und weichet,  
Und schwillt bergan, sich immer selbst zu trinken;  
Gehemmt ist nun zum Vater hin das Streben.

Sie schwankt und ruht, zum See zurückgedeichet;  
Gestirne, spiegelnd sich, beschaun das Blinken  
Des Wellenschlags am Fels, ein neues Leben.

Den Menschen, der seinen Schwerpunkt in sich selber trägt und in sich selber selig ist, nannte Goethe eine Persönlichkeit. Man hat kaum ein Wort so mißverstanden wie dieses. Man hat es immer wieder mit Individualität und Einzigartigkeit verwechselt. Aber diese Frage, ob der einzelne Mensch von allen anderen sich unterscheiden soll, ist hier überhaupt nicht gestellt, kommt gar nicht in Frage und konnte von einem Geiste, der auf zeitlose Menschlichkeit gerichtet war, niemals so beantwortet werden. Nicht darum handelte es sich also, daß sich der Mensch unterscheidet, sondern daß er sich scheide und in sich selbst begrenze, sich heraushebe aus der Allheit und Unendlichkeit oder sie in sich schließe, er selbst ein Kosmos, eine Ganzheit. Persönlichkeit heißt die geschlossene Form des Menschen, die das Gesetz ihres Daseins in sich selber besitzt und auswirkt, heißt die nach allen Seiten umgrenzte Gestalt, die Ganzheit, die kosmische Rundung. Sie ist das höchste Glück, denn sie macht selig in sich selbst und schließt die Sehnsucht ab und aus. Diese klassische Geschlossenheit ist es zutiefst, welche der Grund für Goethes oft bemerkte Selbstsucht, besonders in der Liebe war. Das klassische Menschentum, so ganz und so vollendet, schloß doch dies eine: die hingebende Liebe aus. Der späte Goethe empfand die Liebe darum als ein Leid, weil sie die geschlossene Form seines Menschentums zersprengte. Es kam ihm nichts so teuer vor als das, wofür er sich selbst hingeben mußte. Er lehnte das Leid nicht ab um der Freude willen. Die Seligkeit des klassischen Daseins ist eines wie das andere nicht. Goethe sagte einmal zu Knebel, er lebe wie die unsterblichen Götter und habe weder Freud noch Leid.

Die Liebe aber ist im klassischen Menschentume doch in einem ganz bestimmten Sinn enthalten. Sie ist das Band, das diesen Menschen in sich selbst zur Einheit und Geschlossenheit bindet. Dies ist der Sinn, den Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung ihr gaben; diese Briefe, welche das Urbild des klassischen Menschen – nach dem Bilde Goethes – aufstellten. Auch dieses Bild setzt die Zweiheit des Menschentums voraus, die Polarität zweier Triebe. Schiller hat sie mit vielen Namen gerufen. Es sind doch immer die gleichen. Ob Formtrieb und Stofftrieb, Freiheit und Notwendigkeit, Geist und Natur, Einheit und Fülle. Sie alle sind nur Namen für den unendlichen Trieb in die Zeit und den Willen zur zeitlosen Form. Ihre Versöhnung wird in der Schönheit gefeiert, auf welche der Spieltrieb gerichtet ist. Hier tut kein Trieb dem andern mehr Zwang an, sondern der eine spielt mit dem andern, erfüllt im Spiele, was der andere will. Der unendliche Trieb erfüllt aus Freiheit das Gesetz. Der Formtrieb erfüllt die Zeit. Nicht Zwang des

Geistes oder des Gefühls, die Liebe allein ist herrschend und schließt die Hälften des Menschentums zu einer vollendeten Harmonie zusammen. Dies ist es, was Schiller die schöne Seele nannte. Er zeichnete ihr Bild nach Goethes lebender Gestalt.

Wie aber kann so selige Schönheit werden? Sie kann, so antwortet Schiller in seinen Elegien, überhaupt nicht werden, sie kann nur sein. Das Glück bekam in dieser klassischen Ästhetik einen neuen, klassischen Sinn. Glück ist das Geheimnis des Zusammenklangs von Geist und Sinnen, von Gesetz und Liebe. Dem Glück ist der Genius gleich, dem Schiller (ebenfalls nach Goethes Bild) eine Elegie gewidmet hat. Denn Genius ist, der aus eigenstem Trieb und freiem Gefühl das ewige Gesetz erfüllt. Glück ist die Schönheit: ein Dasein ohne Gewordenheit, jenseits von Kampf und Mühe. Man sieht: hier zeichnete Schiller ein Bild, das ihm selber nicht entsprach. Denn alles war in ihm geworden, im Kampfe mit sich selbst und mit der Welt erobert, nicht Gabe, sondern Tat, und nicht Glück, sondern Erkenntnis, hindurchgegangen durch Geschichte und Philosophie und Goethes Freundschaft. Und war ja doch Schönheit geworden. Zu eng scheint der Rahmen jenes Bildes. Es gibt eine Schönheit des Anfangs wie des Endes. Es gibt Goethe und Schiller. Ja, das auch ist anfechtbar: daß Goethes Schönheit so ohne Kampf und Mühe, so reine Gabe eines Gottes an seinen Liebling und Glück gewesen sei. Auch sie hat sich entwickelt, ist geworden, nur daß hier eine natürliche Anlage sich durch Läuterung, Klärung und Erziehung zu sich selbst hin brachte. Man kann wohl sagen, daß die Natur niemals einen deutschen Menschen von so harmonischer Einheit zeugen konnte, wie er vor Schillers Seele schwebte, und Goethe war kein Grieche. Auch seine Jugend hatte die unendliche Sehnsucht gekannt und den titanischen Kampf gegen das ewige Maß. Er war Prometheus, Ganymed, Mahomet, Faust. Zu seinem klassischen Sonette, das oben steht, stelle man jetzt einmal des jungen Goethe Hymne Mahomets, in der keine entgegenwirkende Kraft das unaufhaltsame Streben «zum Vater hin» begrenzt.

Bäche schmiegen  
Sich gesellig an. Nun tritt er  
In die Ebne silberprangend,  
Und die Ebne prangt mit ihm,  
  
Und die Flüsse von der Ebne  
Und die Bäche von den Bergen  
Jauchzen ihm und rufen: Bruder!



Bruder, nimm die Brüder mit,  
Mit zu deinem alten Vater,  
Zu dem ew'gen Ozean,  
Der mit ausgespannten Armen  
Unser wartet,  
Die sich ach! vergebens öffnen,  
Seine Sehrenden zu fassen;  
Denn uns frißt in öder Wüste  
Gier'ger Sand; die Sonne droben  
Saugt an unserm Blut; ein Hügel  
Hemmet uns zum Teiche! Bruder,  
Nimm die Brüder von der Ebne,  
Nimm die Brüder von den Bergen  
Mit, zu deinem Vater mit!

Kommt ihr alle! –  
Und nun schwillt er  
Herrlicher; ein ganz Geschlechte  
Trägt den Fürsten hoch empor!  
Und im rollenden Triumphe  
Gibt er Ländern Namen, Städte  
Werden unter seinem Fuß.  
Unaufhaltsam rauscht er weiter,  
Läßt der Türme Flammengipfel,  
Marmorhäuser, eine Schöpfung  
Seiner Fülle, hinter sich.  
Zedernhäuser trägt der Atlas  
Auf den Riesenschultern: sausend  
Wehen über seinem Haupte  
Tausend Flaggen durch die Lüfte,  
Zeugen seiner Herrlichkeit.

Und so trägt er seine Brüder,  
Seine Schätze, seine Kinder,  
Dem erwartenden Erzeuger  
Freudebrausend an das Herz.

Dem jungen Goethe waren Shakespeares Menschen brüderlich verwandt gewesen und die gotischen Sucher der Unendlichkeit. Auch er wollte einzig und unendlich sein. Dann aber traten die Mächte in sein Leben, die ihn verwandelten: Spinoza, dessen Ethik ihm die ewige Not-

wendigkeit des Kosmos offenbarte, vor der die eigenen Wünsche und Sehnsüchte schweigen mußten. Weimar, dessen Gesellschaft an ihn die Forderung stellte, sich begrenzend ihrer höheren Ordnung einzuordnen. Die Frau von Stein, die seinem wilden Blute das Maß schenkte und ruhender Pol in seiner Bewegtheit wurde. Italien, dessen Natur und Kunst ihm ewige Gesetzlichkeit und Form vor Augen stellte. Und Schiller endlich, dessen Freundschaft ihn nach dem Gesetze der Polarität zur Ganzheit weitete und in sich selber schloß. So war auch seine Klassik durch Polarität geworden und durch Entsagung. Aber auch als sie vollendet war und Goethe eine klassische Persönlichkeit geworden war, da hatte sie nicht jene Seligkeit des griechischen Gottes in sich selbst. Gewiß war dieser Weg, den Goethe nahm, Erlösung von dem unendlichen Leide des Titanentums und der Sehnsucht. Aber der deutschen Natur war dieses Leid ja doch auch höchstes Glück und mehr als das: Notwendigkeit. So liebend und frei, wie Schiller wähnte, ging Goethes ungemessenes Gefühl die Bahn des Gesetzes nicht. Die Polarität des griechischen Menschen war wirklich Gleichgewicht und Spiel der Kräfte. Die Polarität des deutschen Menschen war: Entsagung. Die deutsche Klassik ist aus Entsagung entstanden und hat niemals, und gerade bei Goethe nicht, die Spuren dieses dunklen und tragischen Ursprungs verloren. Ein Schatten liegt über ihrer Heiterkeit und verrät das ihr gebrachte Opfer. Das Leben Goethes, dieses vermeintlichen Götterlieblings, steht ganz unter dem Gesetze der Entsagung. Sie war es, die sein Menschentum nicht nur vollendete, sondern auch in der Dauer seiner Form erhielt. Man kann gewiß nicht sagen, daß in dieser Form das unendliche Gefühl keinen Raum besaß. Aber es war gleichsam nicht mehr selbst und nicht an sich, sondern nur verwandelt gegenwärtig in jenem Raume, der da Kosmos, Gattung, Form heißt. Dieser zeitlose Raum war die Stätte Goethischer Opferung. In ihm entsagte er der Sehnsucht in die Zeit, damit er ganz zu seinem Bürger werde, und das Opfer blieb nur in dem schmerzlichen Gefühle der Entsagung gegenwärtig, so wie der Strom in der zum See gehemmten Form ja doch, wenn auch verwandelt, gegenwärtig bleibt. Wie tief die Zweiheit seines Wesens ging und wie sie jeden Augenblick gleichsam bereit war, Scheidung und Kampf zu werden, dies zeigt schon jene lang erkannte Eigentümlichkeit seiner Dichtungen, daß er sich selbst in ihnen niemals als eine einzige Gestalt darstellt, sondern immer geteilt in zwei kämpfende Gegner, deren Gleichgewicht eben die Polarität des Kampfes und nicht des Spieles, ein Drama ist. Einheit war hier nur durch Entsagung möglich.

Allen seinen Gestalten hat Goethe die Entsagung als ihre Seele eingegeben, oder er hat sie an diesem Maße gemessen und gerichtet. Sie ist das Thema der deutschen Klassik an sich. Nach der Beziehung zu ihr kann man seine Menschen dreifach unterscheiden. Es sind die einen, welche gleich ihrem Schöpfer zu entsagen lernen und so den Weg zum klassischen Menschentume wandern: Wilhelm Meister, Eugenie, Faust. Die andern haben dieses schmerzlichste Opfer ihrer Sehnsucht schon gebracht und sind vollendet: Iphigenie, die Prinzessin. Die dritten endlich können nicht entsagen und gehen daran zugrunde wie Tasso und Euphorion, oder ihr zu unendlicher Bewegung aufgeregtes Herz findet erst im Tode die unzerstörbare Ruhe, wie Eduard und Ottilie. Den Wanderjahren hat Goethe den Untertitel «Die Entsagenden» gegeben. Ein Menschenbund schließt sich hier unter der Fahne der Entsagung zusammen und trägt sie wandernd in die Welt. Alle Novellen, die manchmal mit dem Scheine des Zufalls in diesen Roman gestellt sind, behandeln das Thema der Entsagung nach allen ihren Seiten hin. Hier biegt dieses Gesetz sogar die Spitze des klassischen Menschentums um, wenn es verlangt, der Dauer und des bleibenden Besitzes zu entsagen und wieder Wanderer zu werden. Was einst aus dem unendlichen Drang des jungen Goethe gekommen war, der Wandertrieb, ist nun zum klassischen Gesetz geworden, um der Entsagung willen. So nähert sich Goethes Dichtung immer der Tragödie.

Es war natürlich, daß der Gedanke der Entsagung auch im Zentrum der Schillerschen Dramatik steht. Die Entwicklung seiner tragischen Menschen ist eben diese, daß sie die Entsagung lernen. Dem unendlichen Lebenstrieb entsagt Maria Stuart und nimmt den Tod, der ihr von außen aufgezwungen wird, als Sühnung der erkannten Schuld entgegen. Die Jungfrau von Orléans entsagt der unendlichen Liebe, um die ewige Sendung zu erfüllen. Der Wilhelm Tell ist das hohe Lied der gebändigten Kraft. Die Freiheit, die das Volk sich hier erkämpft, ist diese: daß es den unendlichen Trieb der Rache zügelt und das nur tut, was das ewige Gesetz verlangt.

Aber auch dem unendlichen Schmerze entsagte der klassische Mensch, so wie er der Sehnsucht entsagte. Denn der Schmerz gehört der Zeit nur an, und ihm sich hinzugeben (wie es die Romantik tat) heißt, sich der Zeit ergeben. Darum sah Goethe in der Gestalt des Laokoon die Verkörperung edelsten Menschentums, weil der Schmerz die ewigen Züge dieses Angesichtes nicht zu entstellen vermag und die hohe Besonnenheit des Geistes größer bleibt als er. Goethe konnte hier mit Lessing nicht einig sein, der dieses aus einem Formgesetz der bildenden

Kunst verstanden hatte, sondern für ihn war es ein Gesetz des ewigen Menschentums, der menschlichen Form an sich. Novalis aber sagte einmal von der Gruppe des Laokoon: «Ließe sich nicht ein umfassenderer, kurz: höhergradiger Moment im Laokoontischen Drama als die antike Gruppe denken, vielleicht der, wo der höchste Schmerz in Rausch, der Widerstand in Ergebung, das höchste Leben in Stein übergeht?» Das klassische Gebot an den Schmerz heißt: Haltung, und Goethe gab sie seiner Iphigenie, als sie in ihrem Opfer den eigenen Bruder erkennen muß, und seiner Helena, als sie das Todesurteil empfängt. Wie solche Haltung überhaupt ein Grundsatz der tragischen Schauspielkunst auf dem Theater in Weimar war. Denn den tragischen Menschen berührt sie in erster Reihe. Sie ist denn auch in Schillers Leben, Lehre und Dichtung das leitende Motiv gewesen. Denn sein Gegenstand war ja nicht der schöne, sondern der erhabene Mensch, und das heißt: der klassische Mensch in jenem tragischen Zustande, da ihm das Schicksal nicht mehr erlaubt, schöne Seele zu sein, und er sich in die erhabene verwandeln muß, um das ewige Gesetz der sittlichen Freiheit in sich zu retten. Hier also steht das Verhältnis des Menschen zum Schmerz und Leid in Frage, und das Gesetz verlangt, daß dieses, wenn auch die Natur zusammenbricht, die Freiheit des Geistes nicht zerstören darf. Der Geist soll dauern. So kann sich Melchthal noch im Augenblick des höchsten Schmerzes zur Betrachtung ewiger Dinge erheben.

Der romantische Mensch aber wollte die Polarität und damit auch die klassische Entsagung nicht. Denn er wollte das unendliche Gefühl in sich nicht begrenzen. Sein Ziel war nicht die Schönheit, wenn man nicht, wie Jean Paul in seiner Ästhetik tut, von einer romantischen «Schönheit ohne Begrenzung» sprechen will. Novalis schreibt einmal: «Polarität ist eine Unvollkommenheit – es soll keine Polarität einst sein», und ein andermal heißt es von ihm: er wolle nicht eine Urduplizität, sondern einen Urinfinitismus der Natur haben. Er hat in seinem Ofterdingen in der Tat die Überwindung aller Polarität zu unbegrenzter Einheit dargestellt. Polarität war der Feind der Romantik, weil aus ihr alle Gestalt und Form und alle Vielheit kommt, und sie es also ist, welche die unendliche Einheit vernichtet. Wenn Schiller in seiner Abhandlung über Anmut und Würde die Anmut, welche die Schönheit der Bewegung ist, dort sah, wo der moralische Geist die sinnliche Natur bewegt, so leitete nun Kleist in seinem Aufsatz über das Marionettentheater die Grazie aus einer andern Quelle her: Grazie ist dort, wo die Bewegung aus einem einzigen Schwerpunkte mit völliger Unbewußtheit und mechanischer Notwendigkeit geschieht. Die Grazie geht



allein durch Reflexion verloren. Bei Schiller also Gleichgewicht und Harmonie der Zweiheit. Bei Kleist unteilbare und unbegrenzte Einheit. Dies ist denn auch der Unterschied von Schillers und von Kleists Gestalten. Die Bewegung des Schillerschen Menschen wird vom moralischen Geiste aus gelenkt. Das Käthchen von Heilbronn aber bewegt sich aus dem einen Schwerpunkt ihres Unbewußtseins mit marionettengleicher Grazie. Die Jungfrau von Orléans wird aus der Marionette, die sie anfangs war, zu einem Wesen, das der Geist bewegt. Penthesilea aber wird von ihrem grenzenlosen, ungehemmten Triebe bis in den Tod getrieben. Tell weiß das maßlose Gefühl der Rache durch die Besonnenheit des Geistes zu bändigen. Kleists Hermann aber ist nichts als Rache ohne Maß und ohne irgend welche Begrenzung. Der Mensch ist nicht mehr dem zum ruhenden See gefesselten Strome gleich. Er wirft die Fessel ab. Zu Goethes obenstehendem Sonett sei nun Hölderlins Hymne gestellt, welche dem Gesange Mahomets sehr nahe steht:

#### Der gefesselte Strom

Was schläfst und träumst du, Jüngling, gehüllt in dich,  
 Und säumst am kalten Ufer, Geduldiger!  
 Und achtest nicht des Ursprungs, du, des  
 Ozeans Sohn, des Titanenfreundes!

Die Liebesboten, welche der Vater schickt,  
 Kennst du die lebenatmenden Lüfte nicht?  
 Und trifft das Wort dich nicht, das hell von  
 Oben der wachende Gott dir sendet?

Schon tönt, schon tönt es ihm in der Brust, es quillt,  
 Wie da er noch im Schoße der Felsen spielt',  
 Ihm auf, und nun gedenkt er seiner  
 Kraft, der Gewaltige, nun, nun eilt er,

Der Zauderer, er spottet der Fesseln nun,  
 Und nimmt und bricht, und wirft die Zerbrochenen,  
 Zum Zorne, spielend, da und dort zum  
 Schallenden Ufer und an der Stimme

Des Göttersohns erwachen die Berge rings,  
 Es regen sich die Wälder, es hört die Kluft  
 Den Herold fern, und schaudernd regt im  
 Busen der Erde sich Freude wieder.

Der Frühling kommt; es dämmt das neue Grün;  
Er aber wandelt hin zu Unsterblichen;  
Denn nirgend darf er bleiben, als wo  
Ihn in die Arme der Vater aufnimmt.

Von den romantischen Menschen kam diesem dichterischen Bilde des Menschentums, wie es Kleist und Hölderlin vor der Seele schwebte, wohl Karoline am nächsten. Sie wirklich konnte nur darum das Zentrum, das Herz der Romantik werden und darum nur, wie Schlegel und Schelling sagten, das Herz der Menschen im Mittelpunkt treffen, weil sie selbst ganz nur vom Herzen aus bestimmt war, und weil das Herz der eine Schwerpunkt war, aus dem all ihre Bewegung kam, so wie es Kleist mit seiner Marionette meinte. Sie verließ sich – einer Pentheseila und einem Käthchen gleich – auf ihr Herz «über Not und Tod hinaus». Wenn dieser Glaube an die Sicherheit des Herzens in ihr zerbrochen wäre, so hätte sogleich die Vernichtung eintreten müssen. Ihre Treue in allem Wechsel ihres Lebens wie auch ihrer Liebe war diese Treue gegen das Herz. Ein anderes Gesetz gab es für sie nicht. Sie konnte das Gebot der Entsagung nicht anerkennen und üben. Sie gab das Recht der Gesellschaft und des Staates über das Herz nicht zu. Sie kannte überhaupt nur einen Staat – den «Gottesstaat» – und glaubte nicht, daß Gott ein Opfer des Glückes fordere. Denn Glück in ihrem Sinne war: daß man dem Herzen folgen darf. Sie lehnte darum alle Forderungen, die von Staat und Gesellschaft an sie gestellt wurden, als nicht für sie gültig ab. Man nenne dieses nicht bequem und egoistisch. Ihr Dasein wäre unendlich bequemer, ruhiger, sorgenfreier gewesen, wenn sie anderen Stimmen als der ihres Herzens gefolgt wäre. Denn dieses Herz führte sie die gefährlichste Bahn, über Abgründe hin und durch ein Dunkel, in dem oft wirklich nur die «innerste Flamme ihrer Seele» leuchtete. Sie sehnte sich oft, einer anderen Stimme folgen zu dürfen, und versah doch diesen heiligen Dienst des Herzens weiter. Sie war in ihrer Art ganz ebenso heroisch wie irgendeine Gestalt in Schillers Tragödien. Sie kämpfte dem Schicksal, das ihr feindlich war, das Glück ab, dessen sie bedurfte wie des Sonnenlichtes, und sie scheute sich nicht, durch ihre «kühne Handlungsweise» das Geschick herauszufordern und auf sich zu ziehen. Sie konnte sich nur eines nicht verzeihen: wenn sie nicht glücklich war. Denn dies war ihr das Zeichen, daß sie ihrem Herzen nicht gefolgt war. Diese Möglichkeit: trotz allen Fluches, der auf ihr zu lasten schien, doch glücklich zu sein, hat etwas von genialer Begabung. Es war ihr innerstes Wesen, daß ein Lächeln

an die unsäglichste Not grenzen konnte. Es gab keinen Augenblick, wo sie nicht eine Freude, die sich ihr darbot, herzlich genießen konnte. Die Freude war ihre Religion, ihr Gottesdienst. Das Bild des toten Kindes noch, das ihr niemals aus der Seele schied, wurde von ihr mehr mit Entzücken als mit Jammer angesehen. Die Quelle ihres Herzens brauchte nicht von außen her gespeist zu werden. Sie war vom Schicksal nicht bedingt, und dieses war nicht Leichtsinn, sondern Größe, und auch nicht Ichsucht, sondern Liebe. Denn ihre Freude war es, Freude zu spenden. Sie war im echten Wortsinn eine Hetäre. Nur einmal hatte sie den rebellischen Wunsch, sich der Abhängigkeit, die das Herz auferlegt, zu entziehen: als ein Mann ihrer Liebe so unnatürlich und asketisch war, daß er sich und ihr die Freude versagte, die er haben und geben konnte. Sie, die alle Menschlichkeit verstand: dieses verstand sie nicht. Die eigentlichste Sendung ihres Lebens war es, daß sie Schelling, den schweren, nordischen, in ihren «Süden» zog. Das Herz war es, das sie mit Sicherheit über alle Abgründe hin zu Schelling führte, der ihr bestimmt war und auch ihr Herz zur Ruhe brachte.

Jedes unendliche Gefühl, das von keinem Maße der Vernunft begrenzt und gemessen wird, die Liebe wie auch der Schmerz, war den romantischen Menschen heilig. Wenn Karoline sich der Freude so unendlich hingab, so Novalis seinem Schmerz. Man glaubte dem unendlichen Gefühl mehr als der messenden Vernunft. Es war auch das Organ romantischer Erkenntnis. Darum war es stets für Kleist die tiefste Tragik und das tragische Problem an sich, wenn das Gefühl verwirrt wurde und nicht mehr Wahrheit fühlte.

Der Gegenpol der klassischen Polarität ist der Rausch. Der Rausch der Liebe, des Schmerzes, der Freude, des Weines, der Dichtung. Denn Rausch heißt: daß die Zweiheit aufgehoben ist, daß jede Hemmung, Gegenwirkung und Begrenzung fiel, daß der unendliche Strom entfesselt ist. Die Romantik sang zu Dionysos – Goethe zu Apollo; und man sehe einmal in Goethes Kantate: «Deutscher Parnaß», wie er den Apoll geweihten Hain vor der eindringenden Schar der dionysisch entfesselten Sängern schützen möchte.

All dies indessen war doch mehr romantischer Traum als romantische Wirklichkeit. Denn das Wesen des Menschen damals war nur in Augenblicken der Ekstase so befreit; und aus der klassischen Polarität und Harmonie war in Wirklichkeit nicht solche Einheit, sondern etwas anderes geworden. Das Gleichgewicht der Kräfte nämlich, die Harmonie und das Spiel war zum Widerspruch, zur Dissonanz auseinandergefallen und nun erst wirklich Zweiheit geworden. War auch der

romantische Mensch in jedem Augenblick ganz, die Augenblicke waren unvereinbar. Es gibt romantische Gestalten, die an ihrem inneren Widerspruche zugrunde gehen. In Schillers Dramen war es nicht ein solcher, sondern es war der Widerspruch von Mensch und Schicksal, aus dem die tragische Notwendigkeit des Todes stieg. Penthesilea aber, «halb Furie, halb Grazie», trägt in sich selbst das Schicksal und den Untergang, und gleich einem wilden Tiere fällt die Hälfte dieses Menschentums zerreißend über die andere her. Viktor Hugo hat Romantik und inneren Widerspruch ganz gleich gesetzt. Am deutlichsten wird so tödliche Spannung und Scheidung in jenen Gestalten der Romantik, welche vom Geiste Hamlets sind. Wo Friedrich Schlegel in seiner Abhandlung über das Studium der griechischen Poesie von Hamletspricht, hat er ganz offenbar das Bild des romantischen Menschen gezeichnet: durch eine wunderbare Situation wird alle Stärke seiner edlen Natur in den Verstand zusammengedrängt, die tätige Kraft aber ganz vernichtet. Sein Gemüt trennt sich, wie auf der Folterbank nach den entgegengesetzten Richtungen auseinandergerissen. Es gibt vielleicht keine vollkommenere Darstellung der unauflösliehen Disharmonie, welche der eigentliche Gegenstand der philosophischen Tragödie ist, als ein so grenzenloses Mißverhältnis der denkenden und der tätigen Kraft wie in Hamlets Charakter. Aber man muß die tragische Dissonanz in solcher Natur noch tiefer fassen, als es Schlegel tat, um zu dem Grunde dieses Menschentums zu kommen, und dies tat Nietzsche, als er die Ähnlichkeit des dionysischen Menschen mit Hamlet auseinandersetzte: beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge getan, sie haben erkannt, und es ekelte sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, sie empfinden es als lächerlich oder schmachvoll, daß ihnen zugemutet wird, die Welt, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten. Die Erkenntnis tötet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion – das ist die Hamletlehre.

Dies war nun wirklich auch die Situation des romantischen Menschen. Seine Erkenntnis vom Wesen der Welt mußte sein Handeln töten, mochte auch der Trieb zur Verwirklichung noch so mächtig sein. Er zog die menschliche Konsequenz aus dem Gedanken des deutschen Idealismus, wie er ihn als ein romantischer Mensch verstehen mußte. Diese Erkenntnis war: daß die Welt der Erscheinung und der Vielheit von Formen und Gestalten nur die Begrenzung und damit auch die Vernichtung des unendlichen Geistes sei und daß sein letztes Ziel nur die Vernichtung solcher Welt sein müsse. Dieser schreiende Wider-



spruch zwischen dem unendlichen Geiste und der ihn begrenzenden Welt wurde von der Romantik als innerlichster Widerspruch im Geiste selbst erkannt. Denn der unendliche Geist erschafft sich selbst diese Welt, um sich zu begrenzen, weil er nur in der unendlichen Vernichtung solcher Grenzen unendlich ist. Diese Klassik kannte diesen tragischen und unauflöslichen Widerspruch nicht. Denn sie war von jener «Illusion» umschleiert, daß sich der Widerspruch des unendlichen und begrenzenden Triebes im Scheine der Schönheit zur völligen Harmonie und Einheit auflöst. Ist solche Lösung nicht möglich, so bleibt die Erlösung durch die erhabene Tat, welche das Gesetz von der Erscheinung loslöst und vom Untergang errettet. Für den romantischen Menschen galt aber weder solche Lösung noch Erlösung, denn er durchdrang den Schein der Schönheit und suchte die Wahrheit, die dahinter liegt, und fand dort nicht das ewige Gesetz, welches der Mensch der klassischen Tragödie rettet, sondern die Unendlichkeit, die kein einzelner aus ihrer Vernichtung durch Vielheit und Gestalt erretten kann. Dies also war es, was ihn lähmen mußte und jenen unauflöslichen Widerspruch erzeugte. In ihm kommt der noch tiefere Widerspruch des unendlichen und begrenzenden Triebes zutage.

Wie dieses tragische Erlebnis aus der Tiefe philosophischer Erkenntnis stieg, das zeigte Heinrich von Kleist, als ihm die Kantische Philosophie zum Schicksal wurde. Ob er sie richtig oder falsch verstand, das steht hier nicht in Frage. Auch Schiller hat sie ganz auf seine Art verstanden. Wenn aber Schiller in ihr die Verkündigung der Freiheit hörte: daß also der Geist es ist, der die Welt nach seinem eigenen Gesetz gestaltet und in seine Formen zwingt, so wurde sie für Kleist die trostlose und unerträgliche Ankündigung ewiger Knechtschaft. Denn der Mensch, dessen göttlichster Teil sein unendlicher Trieb zur Wahrheit ist, kann also niemals die Wahrheit rein erkennen, weil er nie die Welt an sich, sondern immer nur ihre Erscheinung erkennen kann. Hierunter brach Kleist zusammen, und sein Leben wie seine Dichtung, welche beide die Wahrheit suchten, wurden zur Tragödie. Warum hat Kant auf keinen Menschen der Klassik in dieser Richtung gewirkt? Warum auf Goethe nicht und nicht auf Schiller? weil in ihrem entsagenden Menschentum der Trieb zu unbegrenzter Erkenntnis durch menschliches Maß gebändigt war und sie eine solche gar nicht forderten. Goethes Vertrauen in das Auge war so grenzenlos, daß es auch die Quelle all seiner geistigen Erkenntnis war. Es konnte ihn nicht betrügen, denn es war ja doch das Licht. Mochte es etwas geben, was dunkel hinter den Dingen liegt, die das Auge ihm erleuchtete, dieses zu erken-

nen, war nicht sein Trieb. Denn er ehrte und liebte jene Grenze, welche die gegenständliche Welt dem unendlichen Triebe setzt. Darum konnte Kant ihm nur das eigene Gesetz bestätigen: des Menschentums Grenze einzuhalten. Drang aber Schiller über diese Grenze hinaus in die Unendlichkeit, wenn er mit Kant aus den Grenzen der Erkenntnis in das Reich der handelnden Vernunft hinübertrat und hier die grenzenlose Freiheit proklamierte? Wer Schiller so versteht, der ist der immer drohenden Gefahr erlegen, die Idee klassischer Zeitlosigkeit mit romantischer Unendlichkeit zu verwechseln. Denn wo auch Schiller Unendlichkeit fordert, da meint er ja doch immer das zeitlos gültige, das unbedingte Gesetz; und dies Gesetz ist im Reiche der handelnden Vernunft die Grenze, welche der klassische Mensch nicht überschreiten darf, so wie für Goethe im Reiche der Erkenntnis die Gegenständigkeit der Welt die Grenze bildete. So konnte Kant für Goethe wie für Schiller der Bringer eines Evangeliums sein.

Aber die Romantik konnte die Begrenzung des Erkenntnistriebes auf die Welt der Erfahrung nicht anerkennen und wollte den Schleier heben und hinter die Dinge kommen. Ihr Organ war nicht das Auge Goethes, das am Gegenstande seine Grenze hatte; Schillers Gedanke der Freiheit war nicht der ihrige, denn es war der Gedanke des Gesetzes, das ihr Begrenzung schien. Novalis erlebte auf seinem Wege nach innen zu den dunklen Quellen der Erkenntnis, daß die Welt ein Traum des schlafenden Geistes sei, aus dem er erwachen wollte, oder eine unbewußte Dichtung, die er zur magischen Kunst erheben wollte. Darin unterscheidet sich nun Kleist von Novalis, daß er an Traum und Dichtung nicht glauben wollte, denn er hatte noch das klassische Vertrauen in die Sinne. Er liebte diese Wirklichkeit, die sein Gefühl erlebte, und glaubte seiner Wahrhaftigkeit, daß es ihn nicht betrüge. Da glaubte er Kant entnehmen zu müssen, daß es ihn doch betrüge, weil es selbst betrogen sei, und daß die Wahrheit hinter den Dingen erst beginne. Eine völlige «Verwirrung des Gefühls» kam in ihn. Was er dem Gefühl so gerne glauben wollte, durfte die Erkenntnis doch nicht glauben. Kleist wurde ein Romantiker wider Gefühl. Aber der letzte Ausweg der Romantik war ihm verschlossen. Hätte er an eine Religion glauben können, welche den täuschenden Schein vernichten und die Wahrheit geben kann, dies wäre seine Rettung gewesen. Aber er glaubte Kant, daß dem Wahrheitstribe eine ewige Grenze gesetzt sei. Sich entsagend in diese Grenze zu fügen, wie es die Klassik tat, war ihm nicht möglich. Denn der titanische Trieb war in ihm und duldet nicht Entsagung. Auf dem Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit hatte sich auch Schillers Welt-

anschauung aufgebaut. Aber es lag im Wesen dieses Ideales, daß sich der Mensch zu ihm erheben und erretten kann. Denn dieses Ideal hieß Schönheit, und wenn sich der Geist zu ihr erhob, war er von jeder Zeitgewalt befreit. Aber eine solche Erlösung im Scheine konnte es für Kleist nicht geben. Sein Ideal ist nicht Schönheit, sondern Wahrheit. Er wollte den Schein vernichten. Auch die eigene Dichtung, welche Wahrheit und nicht Schönheit wollte, blieb ja doch immer nur Gedicht. Darum gab es zuletzt für ihn nur einen Ausweg aus der Verwirrung des Gefühls. Die Verwirrung des Gefühls war also auch das tragische Schicksal seiner Helden in Dramen und Novellen. Penthesilea, Alkmene, Thusnelda, Schroffenstein: sie alle glauben dem Gefühl und werden alle vom Gefühl betrogen. Goethe wurde gerade von diesem Motiv der Kleistschen Dichtung abgestoßen.

Ein zweiter, dem die Dissonanz der Zeit zum Schicksal wurde, war Hölderlin. Er hat in seinem «Grund des Empedokles», wo er von dem Schicksal jener Zeit spricht, ganz offenbar das Schicksal seiner eigenen Zeit gemeint. Dies Schicksal war ihre Zerrissenheit in die gewaltigen Extreme der «organischen und aorgischen Kraft». Unter der organischen Kraft meint er die bildende, formende, ordnende, den Willen, den Geist, die Kunst. Aorgisch aber ist die unbegreifliche, unendliche, unbewußte, das Gefühl, die Natur. So furchtbar zerrissene Zeit verlangt zu ihrer Rettung nicht Gesang und auch nicht Tat, sondern ein Opfer. Einen nämlich, in dem die Extreme sich wirklich und sichtbar zu vereinigen scheinen, deswegen aber zu innig vereinigt sind, weil diese aus Not und Zwist hervorgegangene Einheit vorzeitig das Problem des Schicksals auflöst, das sich niemals sichtbar und individuell in einer einzelnen Erscheinung auflösen darf, weil sonst der allgemeine Geist in solchem Individuum sich verlöre und das Leben der Welt in ihm abstürbe. Darum also muß ein solcher Mensch, in dem die kämpfenden Extreme seiner Zeit zur Versöhnung kamen, notwendig untergehen. Die Vereinigung muß sich auflösen, um mehr zu werden als nur zeitlich und individuell, um allgemein zu werden. So wird Empedokles, Sohn seiner Zeit, in dem die Gegensätze sich zur höchsten Schönheit einigten, auch Opfer seiner Zeit und stirbt für sie.

In diesem Aufsatz heißt es, daß die Vereinigung, die sich in Empedokles vollzog, auch der Zauber war, mit dem Empedokles in seiner Welt erschien und einem Sterne gleich war in der Nacht der Zeit. Es war auch der Zauber von Hölderlins Erscheinung in seiner Welt und Zeit. Hölderlin hat hier sein eigenes Schicksal im historischen Symbole ausgesprochen. Auch seine Zeit war so bis in ihre Tiefe zerrissen, und

es sei erlaubt, für die organische und aorgische Kraft die klassische und die romantische einzusetzen, welche damals noch in greller Dissonanz gegeneinander standen. Hölderlin aber empfand, wie in ihm selbst sich die Versöhnung, wenn nicht vollzog, so doch vollziehen wollte. Wie Klassik und Romantik sich in ihm und seiner Dichtung zu vereinigen begannen. Er fühlte sich als Sohn der Zeit und auch ihr Opfer. In der Tat: zu früh, zu vorzeitig trat seine Erscheinung und Stimme in die Welt. Sie konnte wie Empedokles nur prophetisch eine neue und versöhnte Zeit verkünden. Er mußte untergehen wie sein Empedokles, damit diese neue Zeit auch wirklich allgemein werde und nicht nur in ihm; denn was die Klassik meinte: daß sich ja immer in der schönen Kunst die Versöhnung der Extreme vollzieht, dies war sein Glaube nicht mehr. Er glaubte nicht an die Erlösung im Schein, an die auch Kleist nicht glaubte. Er wollte wie Kleist die Wahrheit: daß sich die Versöhnung in der Wahrheit des Lebens, in der Gemeinschaft der Menschen und der Götter vollziehe. Von dieser sangen seine Nachtgesänge, Gesänge aus der Nacht der Zeit. Daß in ihm selbst sich die Versöhnung der organischen und aorgischen Kraft anbahnte, dies ist zu fühlen, aber schwer zu beweisen. Am besten kann man es vielleicht aus dem inneren Rhythmus seiner Gedichte erkennen, der sich so auffallend häufig in ihnen wiederholt: daß diese Gedichte ganz besonnen, begrenzt, maßvoll und friedlich beginnen, dann aber unendlich alle Grenzen überschwingen, um am Ende wieder in sie zurückzukehren.

### Abendphantasie

Vor seiner Hütte ruhig im Schatten sitzt  
Der Pflüger; dem Genügsamen raucht sein Herd.  
Gastfreundlich tönt dem Wanderer im  
Friedlichen Dorfe die Abendglocke.

Wohl kehren jetzt die Schiffer zum Hafen auch,  
In fernen Städten fröhlich verrauscht des Markts  
Geschäftger Lärm; in stiller Laube  
Glänzt das gesellige Mahl den Freunden.

Wohin denn ich? Es leben die Sterblichen  
Von Lohn und Arbeit; wechselnd in Müh und Ruh  
Ist alles freudig; warum schläft denn  
Nimmer nur mir in der Brust der Stachel?

Am Abendhimmel blühet ein Frühling auf;  
Unzählig blühen die Rosen, und ruhig scheint



Die goldne Welt; o dorthin nehmt mich,  
Purpurne Wolken! und möge droben

In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb und Leid! –  
Doch, wie verscheucht von töriger Bitte, flieht  
Der Zauber; dunkel wird's, und einsam  
Unter dem Himmel, wie immer, bin ich. –

Komm du nun, sanfter Schlummer! Zuviel begehrt  
Das Herz; doch endlich, Jugend, verglühst du ja,  
Du ruhelose, träumerische!  
Friedlich und heiter ist dann das Alter.

Nur daß hier eben diese Kräfte sich rhythmisch in der Zeit ablösen und sich nicht zu simultaner Einheit durchdringen, dies spricht davon, daß sie in der Brust dieses Dichters wohl beide Raum hatten, jedoch sich noch nicht ganz in ihm versöhnten. Auch daß die Heiterkeit, der Frieden des Endes doch nur Resignation und Aussicht in die Zukunft ist.

Außer Kleist und Hölderlin gibt es nun keinen mehr in dieser Zeit, in dem ihr tragisches Schicksal sich so erschütternd, weil so notwendig und so groß, vollzieht. Aber immer bleibt doch der herrschende Widerspruch charakteristisch. Wenn die Polarität von Geist und Natur das Gleichgewicht des klassischen Menschen gewesen war, so wird nun der romantische Mensch von Pol zu Pol geworfen. Auch hier ist die Unendlichkeit des Ideals der tiefste Grund. Romantische Unendlichkeit bedingte die Entfesselung von Grenzen und Gesetz. Die Romantik entfesselte den erkennenden Geist von jeder Grenze, welche die Welt der Erfahrung und Gegenständlichkeit ihm setzt, so daß er hinaus in die leere Unendlichkeit trieb. Sie entfesselte die Sinne von dem Gesetz, das der klassische Geist ihnen gegeben hatte, so daß auch sie unendlich wurden. So aber war das Band von Geist und Sinnlichkeit gelöst. Obwohl ihr Ziel das gleiche war, strebten sie nach den entgegengesetzten Richtungen auseinander. Das reinste Beispiel solcher Romantik bietet Tiecks William Lovell, der in alle Regionen schwärmender Begeisterung ausschweift und alle Grenzen der Erfahrung hinter sich läßt, um mit erlahmten und zerknickten Schwingen rückzukehren und nun in den unendlichen Tiefen des sinnlichen Genusses zu suchen, was er auf den unendlichen Höhen des Geistes nicht finden konnte. Wo das klassische Gleichgewicht der Mitte geherrscht hatte, da steht nun, wie einst in den Zeiten des Barock, Spiritualismus und Sensualismus in Kampf und Widerspruch oder in wildem Wechsel oder völliger Fremdheit ge-

geneinander, und sie wissen es nicht, daß sie doch Weggenossen auf der romantischen Wanderung in die Unendlichkeit sind. Daß der sinnliche Genuß des Augenblicks dem gleichen Grund entspringt wie die unendliche Schwärmerei des Geistes, denn auch das sinnliche Gefühl ist unendlich und gesetzlos, wenn es vom Geiste nicht das Gesetz empfängt, und auch der Eros will das unendliche und eine Leben zeugen. Christus und Dionysos, die brüderlichen Götter, die sich in Hölderlin versöhnt zusammenfanden, sie reißen einen romantischen Menschen, wie Zacharias Werner, auseinander, so daß er haltlos zwischen den Extremen schwankt.

Der spätere Friedrich Schlegel endlich suchte den inneren Zwiespalt von Verstand und Willen, Vernunft und Phantasie aus einem beschränkten Zeitproblem zu einem mystischen zu machen: daß nämlich der Mensch gleich von Anbeginn sich aus der unendlichen Einheit Gottes gelöst und von ihr in solchen Zwiespalt abgefallen sei. Er fand in dem Bewußtsein dieser Zweiheit den Grund für die romantische Ironie und in der unendlichen Geschichte den Weg der Rückkehr zu der Einheit des göttlichen Bewußtseins.

Dies war der innere Widerspruch in dem romantischen Menschen. Dazu aber kam noch der Widerspruch des inneren Menschen und der äußeren Welt. Auch hier hatte in der Klassik Polarität, Gleichgewicht und Harmonie geherrscht, und auch dies war das Goethesche «Glück» gewesen, daß seit seiner klassischen Reifung seine innere Forderung nichts anderes verlangte, als was die äußere Welt von ihm verlangte und ihm erfüllen konnte. Jetzt aber stand die innere Unendlichkeit gegen die äußere Begrenzung. Der romantische Mensch erbaute sich seine Welt des Traumes, des Wahns, der Dichtung, und diese ging mit der «gegenständlichen» Welt nicht zusammen. So entstand jene Kluft zwischen Kunst und Leben, der inneren und der äußeren Welt, an der die Menschen litten, in der so manche versanken. Der unendliche Traum war das romantische Maß, dem keine Wirklichkeit entsprechen wollte. An solchem Leide etwa stirbt Josef Berglinger, der Musiker aus den Herzensergießungen und den Phantasien über die Kunst.

Einen Zustand der Einheit freilich, der ganz romantisch ist, gab es schon damals in der Zeit, und dieser ist das Chaos, die chaotische Verwirrung. Auch sie trat wie der Widerspruch an die Stelle der klassischen Harmonie, des Kosmos. Denn die Romantik wollte nicht den abgeschlossenen, durch Gleichgewicht dauernden Zustand, den man kosmisch nennt, sondern jene chaotische Vermischung und Verwirrung der elementaren Kräfte, welche nur auf die Berührung der Liebe wartet, damit neue und verwandelte Schöpfungen ihr unendlich entstei-

gen, und auf die Berührung einer anderen Kraft noch, so unähnlich der Liebe wie nur möglich und doch ihr bis zur Gefahr der Verwechslung gleich: des Witzes nämlich, der ja auch die Kraft zu neuen Vermischungen ist, und der Ironie, von der Friedrich Schlegel sagte, daß sie das klare Bewußtsein der ewigen Agilität des unendlich vollen Chaos sei. (Es war gerade diese willkürlich sondernde und vermischende Art des Witzes, die Goethe nicht leiden mochte.) Das neue Zeitgefühl der Romantik drückte sich auch hierin aus. Denn nur im Raume gibt es jene reinliche Sonderung und Vielheit und Gliederung der Klassik, und der klassische Geist machte hiermit wirklich die Innerlichkeit des Menschentums zu einem weiten Raum, in dem die Kräfte wohl abgewogen und abgegrenzt und geordnet nebeneinander stehen und wirken. Wie aber das Erlebnis der Zeit ja alles ineinanderdrängt, daß es unteilbar und chaotisch ist, so wird nun auch der innere Mensch von der Romantik gedacht. Friedrich Schlegel nannte es den Anfang aller Poesie, «den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen». Er selbst machte mit seiner «Lucinde» einen solchen Versuch. Man vergleiche dies mit Schillers Forderung an die Dichtung, den «ganzen Menschen» herzustellen. Der ganze Mensch der Klassik aber ist nicht der chaotische, sondern der harmonische.

Wenn Wilhelm von Humboldt in einer Abhandlung über die männliche und weibliche Form ein Urbild des klassischen Menschen aufgestellt hatte, der kein bestimmtes Geschlecht mehr besitzt, sondern nur die ewig menschlichen, den beiden Geschlechtern gemeinsamen Züge trägt, und wenn Schiller in dem Bunde der Geschlechter das Gleichgewicht und Spiel der menschlichen Hälften sah, so stellt nun ein romantischer Philosoph, Franz von Baader, als das Ideal des natürlichen Menschen, wie er unmittelbar aus Gottes Schöpferhand hervorging, den androgynen Menschen auf: Sophia, die himmlische Menschheit, die sich durch Abfall und Zerteilung erst in Mann und Weib verbildet und entstellt hat und durch die Religion gewordene Liebe wieder zu gebären ist, und eine die Geschlechter chaotisch ineinanderwirrende Verschmelzung von Mann und Weib wird in dem Menschenbild des Athenäums und der Lucinde aufgestellt. Es fand seine «wunderbare sinnreich bedeutende Allegorie» in jener «witzigsten und schönsten Situation» der Lucinde, wo Mann und Weib die Rollen vertauschen. Dieses neue Geschlecht stellt sich denn auch in den Menschen und Gestalten der Romantik sichtbar dar. Es ist ganz deutlich, daß der roman-

tische Mann jetzt einen weiblichen Zug besitzt und das romantische Weib sich mehr dem männlichen Geiste nähert. Kein Zufall ist es, daß die größte Menschenschöpfung dieser Zeit eine Amazone, Penthesilea ist. Goethe hat seinem Abscheu gegen eine solche Abweichung von der reinen Form nicht nur in seiner Achilleis deutlichsten Ausdruck gegeben. Seine Amazone, Natalie, hat mit romantischer Chaotik nichts zu tun, und Schillers Jungfrau wird daran gemessen und gerichtet, daß sie die ewige Grenze des Geschlechtes überschritt. Die Frauenemanzipation, die in der Romantik um sich greift, ist Folge dieses neuen Menschenbildes ohne Grenze. Sie wurde eingeleitet mit Friedrich Schlegels Preis der «Diotima», wo er das griechische Urbild nach dem lebendigen Bilde Karolinens zeichnete. Auch die Frau der klassischen Generation und Dichtung, deren Urbild man vielleicht in jener anderen Karoline, von Humboldt nämlich, sehen kann, befreite sich aus der gewohnten Enge und Bedrückung des Geschlechtes. Dies aber geschah in Richtung auf das klassische Ideal eines zeitlosen Menschentums, zu dem auch die Frau gehört und sich erheben will. Diesem Menschentume aber war es nach Goethe und nach Schiller wesentlich, daß der Mensch in den von Ewigkeit bestimmten Grenzen des Geschlechtes bleibe, weil sie zu seiner zeitlosen Form gehören. Für Schillers Frauenideal aber hatte die Romantik nur ein fröhliches Gelächter.

Auch die Liebe nahm jetzt einen neuen Geist an. Sie empfing die Aufgabe gleichsam, das neue Menschenchaos zu verwirklichen. War die klassische Liebe Ergänzung und Gleichgewicht, so ist die romantische Liebe nun dem Willen zum Chaos gleich geworden und zerbricht die Grenzen zwischen Mann und Weib. Sie fluten ineinander, und nur daß die letzte Vereinigung doch niemals ganz gelingen kann, dies machte die Liebe damals notwendig zu einer nie gestillten Sehnsucht. Auch die Grenze zwischen Geist und Sinnlichkeit wird von der Liebe eingerissen. Schlegels Lucinde spricht nun von geistiger Wollust und sinnlicher Seligkeit.

Die Romantik übte das holde Recht der Verwirrung überall. Ein allgemeiner Rollentausch macht sich bemerkbar. Die Freude wird, wie einst im Barock, als Schmerz empfunden, und der Schmerz ist höchste Lust. Farben werden gehört und Töne gesehen, wie man es etwa den Gedichten von Tieck und Brentano entnehmen kann.

Dies neue Menschentum bedingte denn auch eine neue Kultur als seinen Ausdruck. A. W. Schlegel fand die Eigentümlichkeit des romantischen Geistes in der Verbindung aller ungleichartigen Elemente, die der klassische Geist gesondert hatte. Die durchgehende Tendenz des



Athenäums, dieses romantischen Sammelpunktes, war es, die Grenzen zwischen Philosophie und Kunst und Wissenschaft und Religion aufzuheben und all dies zu einem Chaos zu verschmelzen, so wie es Friedrich Schlegel schon in der Kultur des Orients verwirklicht fand. Die romantische Dichtung wird das Meer, in dem nun alle diese Ströme sich versammeln. Für diesen neuen Willen der Romantik ist ihre Stellung zu Schleiermachers Religion besonders kennzeichnend. Denn Schleiermacher hatte, noch im Geiste der sondernden und gliedernden Zeit, der Religion ein ganz eigentümliches, nur ihr allein zukommendes Gebiet der Seele zugesprochen, das sie von allen Ansprüchen der Philosophie und Kunst und besonders der Ethik befreit. Sie ist Erlebnis der Unendlichkeit. Hier setzte nun die romantische Umbildung ein, welche diese neue Lehre im Athenäum und auch sonst von Friedrich Schlegel und Novalis empfing. Ein neues Gebiet der Seele: das hieß eine neue Sonderung und Teilung. Die Romantik aber fand gerade in dieser neu entdeckten Religion, dem Erlebnis der Unendlichkeit, den lang geahnten Einheitsgrund für allen Geist. Die Religion tritt nicht als neuer Teil zu anderen Teilen, sondern sie ist das eine und unendliche Meer, das alle Gebiete des Menschentums gleich Inseln trägt. Erlebnis der Unendlichkeit: was anders wollte denn die Wissenschaft, die Kunst und Dichtung der Romantik ausdrücken? Religion ist alles. Ein Bekenntnis wie das, welches Goethe einmal von seiner Religion ablegte, daß er als Naturforscher Pantheist, als Dichter Polytheist sei, und für sein menschliches Bedürfnis habe er auch schon eine andere Form bereit, wäre für einen Romantiker ganz unmöglich gewesen, obwohl doch die Romantik sich aller religiösen Formen der Völker wie der Zeiten bemächtigte. Solche Sonderung des einen Menschentums hieß ihnen Irreligion an sich.

So ging denn dieser Grenzen niederreißende Prozeß immer weiter. Wenn es klassischer Wille gewesen war, durch strenge Sonderung der Künste und ihrer Gattungen reine und ewige Formen zu gewinnen, so reißt die Romantik auch diese Grenzen ein, und alle Künste, Gattungen und Formen fluten ineinander. Die Dichtung malt und musiziert. Das Drama weitet sich zum Epos und vertieft sich zur Lyrik. Der Roman wird zum Gesamtkunstwerk. Willkürliche und seltsame Verknüpfungen und Verwechslungen der von der Klassik rein und getrennt gehaltenen Formen bringen eine neue Form in der Romantik auf: die Groteske, auch die groteske Menschenform.

So regt sich überall der Wille jetzt, das uranfängliche Chaos durch willkürliche Vermischung wieder herzustellen, wie ja immer die Ro-

antik eine Rückkehr zum Anfang aller Dinge sein will. «Die höchste Schönheit, ja die höchste Ordnung» nannte Friedrich Schlegel denn doch nur die des Chaos, und Novalis forderte, das Chaos solle durch alle Dichtung durchschimmern. Man wird den spielerischen Geist der Romantik hier nirgends verkennen. Aber das spricht durchaus nicht etwa dagegen, daß sich auch in diesem geistreichen Spiel mit großen, tiefen Gedanken die höhere Notwendigkeit der Abkehr von der Klassik ausdrückt, und einer in dieser Zeit hat denn auch hier, wie überall, mit tiefstem Ernst und heiligster Ehrfurcht und wirklich anfänglicher Religiosität von der heiligen, uranfänglichen Verwirrung des Chaos, aus dem alles kommt, in das alles zurückkehrt, gesungen: Hölderlin.

So aber sieht man, daß solchem Menschentum nicht mehr die klassische Seligkeit in sich selbst gegeben war und nicht das zeitlos gegenwärtige Dasein. Ob Widerspruch in sich nach Erlösung verlangte oder chaotische Verwirrung nach immer neuen Geburten und Verwandlungen rang. An dieser Stelle blicke man einmal zurück auf alles, was von dem Menschen der Romantik hier gesagt wurde. Es zeigt sich, daß ihm alles, aber auch alles zum Leide werden mußte, und Schlegel nannte denn auch einmal die klassische Poesie die Poesie der Freude, die romantische aber die des Schmerzes, und die klassische Poesie die des Besitzes, die romantische aber die der Sehnsucht. Der klassische Mensch lebte eine dauernde Gegenwärtigkeit, weil er das ewig gegenwärtige Menschentum in sich verwirklichte. Er lebte eine sich selber gleichbleibende, stetige Zeit, und das heißt, daß er zeitlos lebte und die Verschiedenheit von Vergangenheit und Gegenwart und Zukunft nicht empfand. Ein jeder Augenblick stand ihm für die Ewigkeit. Aber der romantische Mensch kannte solche Einheit der Zeit nicht. Es ist sehr eigentümlich, wie in ihm das vergangene und immer vergehende Leben noch unendlich nachklingt und weitersingt und so ein melodischer Zusammenhang entsteht, aus dem kein Ton, kein Augenblick herausgehoben und vereinzelt werden könnte. Der romantische Mensch war nicht nur, im Gegensatz zu der klassischen Gattung, in den unendlichen Strom der Weltgeschichte eingetaucht. Er war auch in sich selbst Geschichte. Man hat von Hölderlin einmal gesagt (Dilthey), daß er immer im Zusammenhange seiner ganzen Existenz lebte. «Stets wirkte auf sein Gefühl des Moments, was er erlitten hatte und was kommen konnte. Er hielt das alles in sich zusammen.» So in der Tat ist das Leben des Hyperion nichts als die in der Erinnerung weiterklingende Vergangenheit, und in Empedokles ist das Gefühl von allem, was verging, so stark, daß es ihn in den Ätna treibt. Wenn Goethes lyrische Gedichte

den Augenblick verewigten, indem sie ihn der Zeit enthoben und gleich einem plastischen Gebilde gegenwärtig in den Raum stellten, weil dieser Augenblick symbolisch für des Dichters ganzes Dasein stehen kann, so klingt in einem Gedichte Hölderlins die ganze Vergangenheit seines Lebens noch nach und die ganze Zukunft schon voraus. Der Augenblick steht nicht für die zeitlose Dauer, sondern ist ein Ton der unendlichen Melodie dieses Lebens.

Heilig Wesen! gestört hab' ich die goldene  
Götterruhe dir oft, und der geheimerten,  
Tiefen Schmerzen des Lebens  
Hast du manche gelernt von mir.

O vergiß es, vergib! gleich dem Gewölke dort  
Vor dem friedlichen Mond, geh' ich dahin, und du  
Ruhst und glänzt in deiner  
Schöne wieder, du süßes Licht! (HÖLDERLIN)

Den Einzigen, Lida, welchen du lieben kannst,  
Forderst du ganz für dich, und mit Recht.  
Auch ist er einzig dein:  
Denn, seit ich von dir bin,  
Scheint mir des schnellsten Lebens  
Lärmende Bewegung  
Nur ein leichter Flor, durch den ich deine Gestalt  
Immerfort wie in Wolken erblicke:  
Sie leuchtet mir freundlich und treu,  
Wie durch des Nordlichts bewegliche Strahlen  
Ewige Sterne schimmern. (GOETHE)

Dies ist eine romantische Eigentümlichkeit überhaupt. Auch die Gedichte von Tieck und von Brentano fassen so den unendlichen Ablauf der Zeit zusammen. In der Lucinde sagt Friedrich Schlegel einmal: «Ich erinnere mich an alles, auch an die Schmerzen, und alle meine ehemaligen und künftigen Gedanken regen sich und stehen wider mich auf.» Ein andermal: «Was wir ein Leben nennen, ist für den ganzen ewigen innern Menschen nur ein einziger Gedanke, ein unteilbares Gefühl.» Diese Eigentümlichkeit des romantischen Lebens, daß es in keinem Augenblick ganz ist, wie das Leben Goethes, daß es sich nicht in klar voneinander abgesetzte und in sich geschlossene Perioden gliedert, wie das Leben Schillers, ist vielleicht der Grund, warum es offenbar sehr viel leichter ist, die Biographie eines Goethe oder Schiller zu

schreiben, als die eines Novalis, Kleist, Hölderlin oder Friedrich Schlegel. Aber solch romantisches Leben und Lebensgefühl ist eben immer und notwendig Leid. Nicht nur, daß die romantische Erinnerung immer schon selbst eine Sehnsucht war, weswegen der Grundton der romantischen Dichtung elegisch wurde, während die Elegie in der klassischen Dichtung nur den Sinn einer rhythmischen Form besaß. Es ist das Leid, das die Unendlichkeit immer mit sich bringt. Hölderlin hat seinem Empedokles das Leid gegeben: «daß er in allem Dasein und in welchen Verhältnissen auch immer unbefriedigt, unstet, leidend bleiben muß: bloß weil sie besondere Verhältnisse sind und nur im großen Akkord mit allem Lebendigen empfunden ganz ihn erfüllen, bloß weil er nicht mit allgegenwärtigem Herzen innig wie ein Gott und frei ausgebreitet wie ein Gott in ihnen leben und lieben kann, bloß weil er, sobald sein Herz und sein Gedanke das Vorhandene umfaßt, ans Gesetz der Sukzession gebunden ist.» Das gleiche Leid und die gleiche Sehnsucht, die unendliche Zeit mit all ihrem Weh und all ihrem Glück auf einmal, simultan zu leben, ist auch in Goethes Faust. Sie war dem Sturm und Drang so eigen wie der Romantik und ist notwendig immer da, wo überhaupt das Lebensgefühl ein Zeitgefühl ist. Aber wie sich Goethes Zeitgefühl zum zeitlosen Gegenwartsgefühl verwandelte und der Augenblick ihm die Ewigkeit symbolisierte, so auch verwandelt sich sein Faust bis zu jenem Augenblicke, den er um seiner Schönheit willen um Dauer und Verweilung bittet. In diesem Augenblick ist die Zeit wirklich für ihn vorbei. Er ist zeitlos geworden. Dieser Augenblick kam für den romantischen Menschen nie, wenn nicht auf magischem Wege, dem Faust am Ende gerade entsagte. Was anders wollte denn romantische Magie, als Vergangenheit und Zukunft zur Gegenwart beschwören? Aber die Wirklichkeit blieb doch unendlich ausgebreitet in der Zeit, und die romantische Sehnsucht war und blieb unendlich.

Man kann wohl sagen, daß überhaupt ein so historisches Dasein aus der Sehnsucht kommt. Sie ist nicht Folge, sondern Grund und wahrer Grundbegriff der Romantik. Aus der ersten Regung der Sehnsucht leiten die philosophischen Vorlesungen Friedrich Schlegels den Raum und die Zeit her. Fichte verglich einmal eine Blume mit dem menschlichen Geist und fand den Unterschied darin, daß sich die Blume nicht sehnen könne, sondern nur wachsen. Dies ist auch wirklich der tiefste Unterschied in der Entwicklung von Wilhelm Meister und von Sternbald etwa. Meisters Entwicklung ist der Metamorphose einer Blume gleich. Sie ist natürlich und notwendig. Aber die romantischen Menschen verwandeln sich aus Sehnsucht. Ihr Geist ist Sehnsucht. Die Seh-



sucht aber nährt sich von dem Leide, welches sie, die uranfängliche, als solche mit sich bringt. Dies ist vielleicht der tiefste Lebenspunkt der Romantik. Sie muß sich sehnen, und die Sehnsucht nährt sich von dem eigenen Leid und ist darum unendlich. Man kann von Schillers Sehnsucht nach dem Ideal nicht solches sagen. Sie ist nicht notwendig ohne Ende. Denn das Ideal verwirklicht sich, wird in der Schönheit zur Realität. Die Sehnsucht der Romantik aber hat, wenn man hier noch von Ziel sprechen darf, ein unendliches Ziel: es liegt nicht nur in der Unendlichkeit, sondern es ist sie selbst.

Man kann das Leid, das seinerseits nun wieder Grund der Sehnsucht wird, nach vielen Richtungen bestimmen. Man müßte alles wiederholen, was von dem romantischen Menschen hier gesagt wurde. Jede Grenze des Menschentums war ein Leid für ihn, der nicht Gestalt und Form und Grenze wollte. Daß er einzig und unwiederholbar ist, dies ist das Leid, nur Teil, nur Ton zu sein, und muß die Sehnsucht wecken, sich der Allheit und Unendlichkeit zu öffnen. Denn ihn treibt die Liebe.

Diese wiederum ist immer größer als er selbst, denn sie hat sich nur zu seiner Einzelheit gebrochen, sie ist sein Schicksal und sein Dämon, und solches wieder ist sein Leid. Dieser Mensch, der so oft den Hochmut des schöpferischen, willkürlich freien Geistes an den Tag legte, fühlte es ja doch, wie etwas in ihm, ein Dämon, ihn gleich einer Marionette bewegte und seine Freiheit zur Illusion machte. Der Dämon, den Goethe in jedem Menschen wirken sah, war die Bestimmung, das Gesetz der Form, nach dem er angetreten war und dem er nicht entinnen kann. Es war gleichsam die dunkle und tragische Seite der klassischen Zeitlosigkeit und Formbestimmung. Der romantische Mensch aber hatte keine Bestimmung, und der Dämon, der ihn zwingt, war die dunkle und tragische Seite des Unendlichen, Gesetzlosen. Niemand zeigt diese dämonische Getriebenheit stärker als Kleist. Der Dämon ist es, der ihn wie seine Penthesilea unendlich in den Tod reißt.

MEROE: Unmöglich wär's ihr, zu entfliehn?

DIE OBERPRIESTERIN: Unmöglich,

Da nichts von außen sie, kein Schicksal, hält,  
Nichts als ihr töricht Herz –

PROTHOE: Das ist ihr Schicksal!

Dir scheinen Eisenbanden unzerreißbar,  
Nicht wahr? Nun sieh: sie bräche sie vielleicht,  
Und das Gefühl doch nicht, das du verspottest.

Was in ihr walten mag, das weiß nur sie,  
Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel.

Schillers Jungfrau wird ihres Dämons mächtig, da sie ihn aufnimmt in ihren Willen und zum Gesetze macht. Aber es ist ein niemals zu lösendes Leid, kein Gesetz zu haben, frei zu sein. Diese gesetzlose Freiheit erst ist Schicksal, und das war auch der Grund für den Gedanken des Novalis, sich magisch des gesetzlosen Dämons zu bemeistern.

Ein Glück im Sinne der Klassik konnte es für den romantischen Menschen nicht mehr geben. Goethe verglich einmal das Glück mit einer Kugel und gerade nicht seiner Beweglichkeit wegen. «Ruhig vor Augen stehend zeigt die Kugel sich dem Betrachtenden als ein befriedigendes, vollkommenes, in sich abgeschlossenes Wesen.» Schiller fand das Glück des klassischen Menschen darin, daß seine Liebe ohne Kampf mit dem Gesetz zusammenklingt. Es gab wohl auch ein romantisches Glück. Novalis sagte einmal: Glück sei «der Sinn für die Zeit, das Talent für die Historie». In der Tat: das klassische Glück war der Sinn für das Gesetz, das Talent für den Mythos. Das Glück der Romantik aber war es, wenn ihre eigene Sehnsucht und Liebe nicht mit dem Gesetz, sondern gerade mit der gesetzlosen, einmaligen und schöpferischen Bewegung der Geschichte eins war. Novalis betete den Zufall an. Das romantische Glück ist der Zufall, in dem die gesetzlose Zeit einen Sinn für das einzelne Leben empfängt. Das Glück der Romantik ist also Zeitgefühl. Wie aber Schiller dem Glück und Zufall nichts verdanken wollte, weil es die Würde des Menschen ist, daß er sich selbst bestimmt, so auch wollte die Romantik, wenn auch gewiß nicht aus dem Grunde der Würde, sondern gerade der unbestimmten, schöpferischen Freiheit und Innerlichkeit wegen, nicht von der Gnade solchen Glückes abhängen. Dies ist das Motiv von Tiecks *Fortunatus*, welcher die Dichtung vom romantischen Glück ist.

So wandelt sie, im ewig gleichen Kreise,  
Die Zeit, nach ihrer alten Weise,  
Auf ihrem Wege taub und blind,  
Das unbefangne Menschenkind  
Erwartet stets vom nächsten Augenblick  
Ein unverhofftes seltsam neues Glück.  
Die Sonne geht und kehret wieder,  
Kommt Mond und sinkt die Nacht hernieder.  
Die Stunden die Wochen abwärts leiten,  
Die Wochen bringen die Jahreszeiten.

Von außen nichts sich je erneut,  
In dir trägst du die wechselnde Zeit,  
In dir nur Glück und Begebenheit.

Zu tief hing die Romantik mit dem deutschen Idealismus zusammen, als daß sie nicht überall, und so auch hier, die eigene Tat dem Glücke vorzogen hätte. Sie wollte auch das Zeitgefühl gleichsam zur Magie verwandeln, und so konnte denn auch der Sinn für die Zeit, das Talent für die Historie den romantischen Menschen nicht von seinem Leid erlösen.

Sehnsucht blieb alles. Man kann in der Romantik wie auch im Sturm und Drang zwei Typen des sehnsüchtigen Menschen finden. Der eine ist der titanische Mensch, der die Grenze seines Menschentums gegen die Gottheit nicht erträgt und sie zerbrechen muß im Kampf mit Gott, der andere aber, dessen Sehnsucht sich ohne Kampf unendlich zu seinem Gott, wie er auch heißen mag, erhebt. Im jungen Goethe war für beides Raum gewesen. Er war Prometheus, wie auch Ganymed. Er hatte der «kolossalischen Größe» des Shakespearischen Menschen zugejubelt und seinem Faust den Drang zum «Übermenschen» eingegeben. Dann aber erkannte er seine titanischen Träume für «Luftgestalten» und entsagte der Sehnsucht und ehrte die ein für allemal geschlossene Form des Menschentums. Sein Verhältnis zu Gott wurde ruhende Ehrfurcht. In Schiller ist der titanische Drang zum Kampfe niemals erstorben. Aber es war, wenn man das Wort erlaubt, ein klassisches Titanentum, so wie man von Goethes klassischer Sehnsucht, nach der bildenden Kunst nämlich, sprechen kann. Denn dies Titanentum war das Bedürfnis und der Wille, die Materie, den Stoff, das Chaos der Zeit durch den Sieg der ewigen Form zu überwältigen. Dies war Schillers Dichtung bis zu seinem Ende: ein Kampf des formenden Geistes mit dem Widerstande der formlosen Masse. Ohne solchen Widerstand und Kampf hätte die Kunst allen Reiz für ihn verloren. Aber in Wahrheit war ja dies, wenn man das Wort im griechischen Verstande nimmt, ein Kampf des Gottes gegen den Titanen, ein Sieg der kosmischen Form über das unendliche Chaos. Es war gleichsam ein umgekehrtes Titanentum. Titanisch war nur das Bedürfnis von Widerstand und Kampf und Sieg, das nie ein Ende nahm. Denn die zeitlose Form kam in diesem Geiste niemals zu einem wirklich endgültigen und dauernden Siege, wie im Siege des Zeus über die Titanen, des Kosmos über das Chaos oder im Siege Goethes. Er mußte sich die zeitlose Form immer wieder durch Kampf und Sieg erobern. Dies war sein Titanentum also. Aber er kämpfte für die Grenze, für die Form, für die klassische Kunst.

In der Romantik aber regte sich wieder jenes unendliche und wahre Titanentum, das gegen die kosmische Form gerichtet ist. Von ihm spricht Hölderlins Hyperion. Es ist «das ungeheure Streben, alles zu sein, das, wie der Titan des Ätna heraufzürnt aus den Tiefen unseres Wesens». Aus diesen Tiefen zürnte auch Empedokles herauf, als ihn der Drang zum All maßlos ergriff, um dann nach der Erkenntnis in den Ätna zurückzukehren. Wie hat doch Hölderlin selbst das apollinische Maß geehrt. Er wußte, daß es die Götter sind, welche dem Menschen die Grenzen seiner Form gegeben und geboten haben, und daß es Hybris ist, sie zu zerbrechen, weil sie von der göttlichen Unendlichkeit und Einheit sondert. Aber er fühlte doch auch, daß mit eben diesen Göttern der Mensch verwandt, ja eines ist, daß ihre Heimat auch die seine ist: das *ἐν καὶ πάν*. Dies ist der ewige Zwiespalt, und darum fühlte Hölderlin wohl auch die Seligkeit und Abgeschlossenheit der Menschenform als eine Schuld, und es trieb ihn sein Gefühl der Einheit und Unendlichkeit, sie zu zerbrechen. Seine Liebe war es, die alles durchdrang und darum auch als eines fühlte und darum auch gegen den begrenzenden Gott den Kampf aufnahm, dem er nach einem Worte des Wahnsinns «einige nicht unbedeutende Siege abgewann», um endlich doch zu unterliegen. «Und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, daß mich Apollo geschlagen.»

Nur einer noch hätte in dieser Zeit ein so heldisches Wort von sich sagen dürfen: Kleist. Ihm war der apollinische Gott in der Gestalt von Goethe gegenwärtig, den er so heiß verehrte wie bekämpfte. Am Widerstande ungemessenen Zieles empört sich seine Schöpferkraft und will Aischylos und Sophokles und Shakespeare aufeinandertürmen und übertürmen. So will Penthesilea das Werk der Giganten vollbringen – «worin denn weich ich ihnen» – und den Ida auf den Ossa wälzen und sich Liebe mit Gewalt im Kampf erobern. Die Sehnsucht ist hier Wille zum Ziel geworden, ein Wille aber, der seine Wurzeln in der Tiefe des Gefühls hat und darum ohne Maß und Grenze ist. Er muß das ferne Ziel um jeden Preis, auch um den Preis des Lebens, und gegen jeden Widerstand erkämpfen. Die Ferne und der Widerstand verstärkt ihn nur. Nicht als Geschenk – als Preis des Sieges muß er es empfangen. So steht das Ziel vor Hermann, Guiskard, Käthchen, Penthesilea.

Bei den Romantikern im engeren Sinne wird man solches Titanentum und die heroische Notwendigkeit des Kampfes gegen Widerstand und Gegenstand nicht finden. Hier hat die Sehnsucht mehr elegischen Charakter und ist ein Streben ohne Grenze in die Unendlichkeit hinaus. Sie hat etwas vom Geiste der Gotik. Die Sehnsucht der Romantik



ist auf die «blaue Blume» gerichtet, die blau ist, weil blau die Farbe der unendlichen Ferne ist. Sie ist in die blaue Ferne gerichtet. Man pflegt wohl die blaue Blume des Novalis als Sinnbild der Romantik zu verstehen. Aber sie ist doch nur das unendliche Ziel der romantischen Sehnsucht, und die Romantik ist die Sehnsucht und der Weg. Wenn sie die Blume pflückt, so hört sie damit auf, Romantik zu sein. Nach Fichtes Wort ist es der Unterschied von Geist und Blume, daß sich die Blume nicht sehnen kann. Die Romantik ist in diesem Sinne schon nicht Blume, sondern Geist.

Der romantische Mensch also ist der sehnsüchtige Mensch schlechthin. Sein Leben ist die Sehnsucht, und seine Heimat ist die unendliche Ferne. Ferne, so heißt es einmal im «Guido», dem romantischen Roman des Grafen Loeben, ist das Lebensprinzip der Geschichte; daher ist die Geschichte schon romantische Poesie wie jede verklärte Gegend, wie das Waldhorn, die Minne und alle Entfernung des Geliebten, Nahen. «Alles», sagte Novalis, «wird in der Entfernung Poesie: ferne Berge, ferne Menschen, ferne Begebenheiten. Alles wird romantisch.» Die Abendröte nannte Jean Paul romantisch, das Morgenrot aber erhaben oder schön, und beide sind doch «Fahnen der Zukunft»; aber jene verkündigt eine fernste, dieses eine nächste. Ein fernes Gebirge ist romantisch, ein nahes aber erhaben. Jean Paul ging diesem Phänomen in seiner wundervollen Abhandlung über die «Magie der Einbildungskraft» weiter nach. Wie kommt es, fragte er, daß alles, was nur in der Sehnsucht und Erinnerung lebt, alles Ferne, Tote, Unbekannte, diesen magischen Zauber der Verklärung besitzt? Weil, so lautet seine Antwort, alles in der innerlichen Vorstellung seine Grenzen verliert, weil es die magische Kraft der Einbildung ist, unendlich zu machen. Goethe dagegen hatte in den «Wanderjahren» das Verdienst des Künstlers darin gesetzt, daß er das vage und unstete Vermögen der Einbildungskraft immer mehr bestimme, festhalte, ja endlich bis zur Gegenwart erhöhen kann. Auf Friedrich Schlegel aber wirkte, wie auf Jean Paul, der «geheimnisvolle Reiz der Phantasie» so stark, daß er mehr Poesie in Mignons Lied der Sehnsucht nach Italien fand als in dem wirklichen Besitz und ruhigen Genuß des Landes, wie ihn die «Römischen Elegien» und «Venezianischen Epigramme» schildern.

So geht die Sehnsucht der Romantik denn in alle Fernen der Zeit. Sie fühlt zunächst sich zauberhaft gebannt von allem, was vergangen, verklungen, gestorben ist. Die Ruine, dieses Sinnbild der Vergangenheit, Vergänglichkeit und Zeit, der verwilderte Garten, das versunkene Schloß, das verklungene Lied erweckte ihre Sehnsucht und Erin-

nerung. Der Tod, so kann man sagen, machte Menschen für die Romantik erst lebendig. Der romantische Dichter hat die tote Geliebte inniger besungen als je die lebende. Auch der Zauber der Liebeshymnen von Novalis ist ohne die Magie des Todes nicht zu denken. Wenn A.W.Schlegel der toten Auguste Böhmer einen Kranz von Sonetten widmet, dann wird selbst er zu einem wahren Dichter. Der Tod hatte eine entzündende Kraft für die Romantik. Goethe aber richtete an die jungen Dichter das «Mahnwort»: Ihr seid nicht gefördert, wenn ihr eine Geliebte, die ihr durch Entfernung, Untreue, Tod verloren habt, immerfort betrauert. Man halte sich ans fortschreitende Leben. Goethe erhob in den «Wahlverwandtschaften» gegen jeden Totenkultus, der nur Erinnerung und Sehnsucht ist, Einspruch. Er kannte dem Tode gegenüber nur die eine Aufgabe: ihn zu besiegen durch Verewigung, Vergegenwärtigung, Gestaltung. Dies tut die Kunst des Monuments, das dauert. Sein Gedicht auf «Euphrosyne» wollte ein solches sein.

Laß nicht ungerühmt mich zu den Schatten hinabgehn!  
 Nur die Muse gewährt einiges Leben dem Tod.  
 Denn gestaltlos schweben umher in Persephoneia's  
 Reiche, massenweis', Schatten vom Namen getrennt;  
 Wen der Dichter aber gerühmt, der wandelt, gestaltet,  
 Einzeln, gesellet dem Chor aller Heroen sich zu.

\*

Wenn Antigone kommt, die schwesterlichste der Seelen,  
 Und Polyxena, trüb noch von dem bräutlichen Tod,  
 Seh ich als Schwestern sie an und trete würdig zu ihnen;  
 Denn der tragischen Kunst holde Geschöpfe sind sie.  
 Bildete doch ein Dichter auch mich; und seine Gesänge,  
 Ja, sie vollenden an mir, was mir das Leben versagt.

Im «Wilhelm Meister» gibt es den «Saal der Vergangenheit», in welchem die Sarkophage stehen. Aber die Kunst hat in ihm jede Erinnerung an Tod und Grab aufgehoben. Sein Motto heißt: «Gedenke zu leben.» «Welch ein Leben», ruft Wilhelm aus, «in diesem Saale der Vergangenheit! Man könnte ihn ebenso gut den Saal der Gegenwart und der Zukunft nennen. So war alles und so wird alles sein.» Als Goethe vor Schillers Totenschädel stand, da offenbarte ihm noch die vom Leben ganz verlassene Form ein dauerndes und zeitlos gegenwärtiges Gesetz der Gott-Natur: «Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen, wie sie das Geisterzeugte fest bewahre.» So entsprang ein Lebensquell

auch dem Tode, und so wendete auch der Tod diesen Geist nur den ewigen Dingen zu und enthob ihn der vergänglichen Zeit und also auch der Sehnsucht und Erinnerung.

Aber wie die Ferne der Vergangenheit, so ist auch die Ferne der Zukunft die Richtung der romantischen Sehnsucht. «Nichts», sagte Novalis einmal, «ist poetischer als die Zukunft.» Alles, was in diese Ferne weist, hatte für die Romantik den Zauber der Verklärung: das Kind, die Knospe, der Prophet, «der Mann der Sehnsucht», wie er in der Bibel heißt. Für Schiller war das Kind die sichtbare Vergegenwärtigung des aufgegebenen Ideals. Prophetische Gabe war das furchtbar tragische Geschick seiner Cassandra, und er dankte den Göttern, daß sie die Zukunft mit Nacht bedeckten. Darum schon war das Christentum romantische Religion, weil es die «Apotheose der Zukunft» ist. «Alle Darstellung der Vergangenheit», sagte Novalis, «ist ein Trauerspiel im eigentlichen Sinn – alle Darstellung des Kommenden, des Zukünftigen ein Lustspiel.» Wie in den Tagen des Sturms und Drangs von Klopstock und Hölty, werden nun auch von der Romantik wieder Gedichte auf die «zukünftige Geliebte» gesungen. Ludwig Tieck dichtete «Seelen zu künftigen Gedichten».

Wie in die Ferne der Zeit, so zieht es die Romantik auch in die Ferne des Raumes, den sie so in Zeit verwandelt. Von ihrem Zauber wird auch Hölderlin gebannt. Es gibt keine Tiefe oder Höhe, ob Ozean oder Sonne, in die sich seine Sehnsucht nicht versenken, zu der sie sich nicht erheben möchte. «Zu mächtig, ach, ihr himmlischen Höhen, zieht ihr mich empor.» Es gibt keine «goldene Küste» in «dämmernder Ferne», zu der er das «wandernde Schiff» nicht treiben möchte, und keine Bewegung, die ihn nicht mit sich zöge. «Könnt' ich, göttlicher Wanderer, mit dir!» Der romantische Mensch ist der Wanderer an sich. Es treibt ihn von innen her in die unendliche Ferne des Raumes, gleich der «wandernden Zeit» (Hölderlin), gleich dem wandernden Dionysos. Die romantische Lyrik ist voll von Wanderliedern, die aus solcher Sehnsucht und Entzündung durch die Ferne kommen. Die Gestalten der romantischen Romane sind Wanderer ohne ein bestimmtes Ziel.

Auch der junge Goethe hatte, dem germanischen Gotte gleich, den Namen: der Wanderer. Aber schon damals war es nicht die romantische Sehnsucht in die Ferne, aus der sein Wandern und Wandersingen kam, sondern vielmehr die Lust der freien Bewegung und Tätigkeit, des freien Rhythmus. Seine späteren Wanderlieder aber zeigen schon durch das absolute Gleichmaß ihres Rhythmus an – «und nach dem Takte reget und nach dem Maß beweget sich alles an mir fort» –,

daß sein Schritt jetzt wirklich den Raum durchmaß und nicht mehr die unmeßbare Zeit. Es ist jetzt zeitlose Dauer in der Bewegung. «Wilhelm Meisters Wanderjahre» aber mit ihrem Motto: «Gedenke zu wandern» haben mit Romantik nichts zu tun. Man muß sie nur einmal mit dem romantischen Wanderroman: «Franz Sternbalds Wanderungen» vergleichen. Denn in Goethes Roman kommt das Wandern nicht aus der Sehnsucht und dem Triebe, sondern: es ist ein Gebot der Entsagung. Der Mensch soll der Ruhe und Dauer des Besitzes, auf die seine Sehnsucht gerichtet ist, entsagen. Er soll der Sehnsucht entsagen und darum wandern. Wilhelm Meister darf, wie man schon hörte, auf seiner Wanderung nur von Gegenwärtigem sprechen. Auch ist es nicht das Dunkel der Ferne, das ihn empfängt, sondern er wird gelehrt, was seiner wartet, und alles ist vorbereitet. Diese Wanderer verwandeln den Raum nicht in die Zeit, sondern es ist gerade das weite Raumgefühl, das kosmische Gefühl, das sich in ihrer Wanderung erfüllt.

Bleibe nicht am Boden haften;  
 Frisch gewagt und frisch hinaus!  
 Kopf und Arm mit heitern Kräften,  
 Überall sind sie zu Haus;  
 Wo wir uns der Sonne freuen,  
 Sind wir jede Sorge los;  
 Daß wir uns in ihr zerstreuen,  
 Darum ist die Welt so groß.

Und endlich: das Wandern hat ein Ziel, das es begrenzt.

Siedeln wir uns an mit andern.  
 Eilet, eilet einzuwandern  
 In das feste Vaterland!  
 Heil dir Führer! Heil dir Band!

Aber die Wanderungen Sternbalds kommen ganz aus der Sehnsucht und dem Trieb in die ziehende Ferne und ihr geheimnisvolles Dunkel, und es ist das unendliche Zeitgefühl, das sich im Raum erfüllen will. Auch jene «malerischen Wanderungen», die in der klassischen Zeit so sehr beliebt waren, stehen nur in der Beziehung des Gegensatzes zu Sternbalds Wanderungen, von denen Goethe, trotzdem ihr Held ein Maler ist, einmal sagte, daß sie eigentlich «musikalische Wanderungen» heißen sollten. Dort in den malerischen war das hingemalte Bild des Raumes, an dem der Wanderer vorüberzieht, das eigentliche Thema. Bei Tieck aber ist die zeitliche Bewegung des Wanderers alles, die wirklich wie eine Melodie erklingt.



So kommt denn alles in der Romantik aus ihrer Sehnsucht und Erinnerung, und auch die Liebe der Romantik ist diesen gleich. Sie kann ohne die Ferne des geliebten Wesen nicht bestehen, ob es die Ferne der Vergangenheit, der Zukunft oder des Raumes ist. Sie zieht aus dieser Ferne ihre Nahrung. Sie hat wieder etwas von der mittelalterlichen Minne. Minne heißt: Erinnerung, Gedenken. Auch wenn die Liebenden sich gegenwärtig sind, so bleibt doch ihre Liebe Sehnsucht.

«Julius», fragte Lucinde, «warum fühle ich in so heiterer Ruhe die tiefe Sehnsucht?» – «Nur in der Sehnsucht finden wir die Ruhe», antwortete Julius. Ja, die Ruhe ist nur das, wenn unser Geist durch nichts gestört wird, sich zu sehnen und zu suchen, wo er nichts Höheres finden kann als die eigene Sehnsucht.

JULIUS: Es ist nicht eitle Phantasie. Unendlich ist nach dir und unerreicht mein Sehnen.

LUCINDE: Sei's was es sei, du bist der Punkt, in dem mein Wesen Ruhe findet.

JULIUS: Die heilige Ruhe fand ich nur in jenem Sehnen, Freundin.

LUCINDE: Und ich in dieser schönen Ruhe jene heilige Sehnsucht.

Daß die romantische Liebe eine so unstillbare Sehnsucht war, kam daher, daß sie keinen Gegenstand besaß und also keine Grenze. Denn auch an dem geliebtesten Gegenstande vermag sie sich nicht zu erschöpfen. Man kann auch wohl umgekehrt sagen, diese Liebe hatte keinen Gegenstand, der sie erschöpfen und begrenzen konnte, weil sie von Urbeginn eine unendliche Sehnsucht war. In der Romantik ist beides gleich. Die Liebe Jean Pauls hat dadurch einen fast tragikomischen Charakter bekommen, daß sie jeder Konzentration und Entscheidung unfähig war. Er selbst bezeichnete seine Liebe zu den Frauen als «Generalliebe», «Universalliebe», «Tuttiliebe», «Simultanliebe». Ja, erst dann, wenn die Sehnsucht und die Liebe ganz gegenstandslos und ohne Ziel und Grenze war und keine Richtung der Zeit und des Raumes mehr für sie anzugeben ist, als nur die Ferne, dann erst hat sie den Gipfel der Romantik erreicht. Solche Sehnsucht herrscht in den Gedichten von Ludwig Tieck, er ist ihr Meister, und hier ist sie so unbestimmt, daß jedes Wort der Sprache, auch das unbestimmteste und gehauchteste, daß auch die romantische Sprache sie schon zu deutlich bestimmt und begrenzt. Daher man es verstehen kann, daß Tieck die «schmerzlich irdische Sprache» in reine Musik verwandeln wollte. Nur die Musik kann wirklich so gegenstandsloses Gefühl zum Ausdruck bringen. Auch Friedrich Schlegel kannte die Liebe so.

Wenn ich unverstanden bliebe,  
 Ohne Gegenstand mein Streben,  
 Keine Liebe mir gegeben,  
 Würd' ich dennoch innig lieben.

Man vergleiche nun einmal ein Sehnsuchtslied von Tieck, das ohne Gegenstand, rein musikalische Bewegung ist, mit Goethes Mignon, wo der Gegenstand der Sehnsucht so plastisch gegenwärtig ist, daß zwischen ihm und dem Gefühl der Sehnsucht kaum noch eine Grenze ist.

### Mignon

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,  
 Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,  
 Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,  
 Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,  
 Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Kennst du das Haus, auf Säulen ruht sein Dach,  
 Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,  
 Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:  
 Was hat man dir, du armes Kind, getan?  
 Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?  
 Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg;  
 In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut;  
 Es stürzt der Fels und über ihn die Flut,  
 Kennst du ihn wohl?

Dahin! Dahin

Geht unser Weg! O Vater, laß uns ziehn!

### Sehnsucht

Warum Schmachten?  
 Warum Sehnen?  
 Alle Tränen,  
 Ach! sie trachten  
 Weit nach Ferne,  
 Wo sie wähen

Schöne Sterne.  
 Leise Lüfte  
 Wehen linde,  
 Durch die Klüfte  
 Blumendüfte.  
 Gesang im Winde,  
 Geisterscherzen,  
 Leichte Herzen!

Ach! ach! wie sehnt sich für und für,  
 O fremdes Land, mein Herz nach dir!  
 Werd' ich nie dir näher kommen,  
 Da mein Sinn so zu dir steht?  
 Kommt kein Schiffein angeschwommen,  
 Das dann unter Segel geht?  
 Unentdeckte ferne Lande, –  
 Ach, mich halten ernste Bande,  
 Nur wenn Träume um mich dämmern  
 Seh' ich deine Ufer schimmern,  
 Seh' von dorthier mir was winken, –  
 Ist es Freund, ist's Menschgestalt?  
 Schnell muß alles untersinken,  
 Rückwärts hält mich die Gewalt. –  
 Warum Schmachten?  
 Warum Sehnen?  
 Alle Tränen,  
 Ach! sie trachten  
 Nach der Ferne,  
 Wo sie wähen  
 Schöne Sterne. – –

(TIECK)

Die Lieder der Romantik sollten denn auch selbst wie aus der Ferne klingen und in sie verklingen. Dies war ein Geheimnis des romantischen Klangs und Ausdrucks. Novalis sagte einmal, daß alles in seinem Romane, auch die Sprache, blau sein sollte. Wenn er ein andermal bemerkte, daß die romantische Poetik die Kunst sei, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, so meinte er eben dieses, daß er gleichsam wie ein Fremdling aus der Ferne komme, die Ferne aber unsere eigentliche Heimat sei.

Nimmer wird das Leid geendet,  
 Dem die Lieder nur gefallen,

Die von ferne leise hallen,  
 Wo es gern sie hingesendet,  
 Daß sie wieder zu ihm wallen.

Will mich Gegenwart umfassen,  
 Schöne Liebe gleich erhören,  
 Liebe Schönheit mich betören,  
 Muß ich Fernes doch verlangen  
 Und nur auf das Echo hören.

So wird nie mein Sinn gewendet,  
 Wenn er hört die Lieder schallen,  
 Die von ferne leise hallen,  
 Wo er gern sie hingesendet,  
 Daß sie wieder zu ihm wallen. (FR. SCHLEGEL)

Diese ziehende Ferne der romantischen Form und ihres Inhalts ist der Gegensatz zu jener klassischen Ferne, welche, wie man sah, Vergewärtigung war, nicht Ferne der Zeit, sondern Ferne von jeder Zeit, nicht Sehnsucht weckend, sondern stillend. Wie aber das Lied, so auch der Mensch. Ja, der romantische Mensch fühlte sich selbst wie ein verwehelter Klang und ein aus der Ferne kommender Fremdling, wo er auch war, und immer war eine dunkle Sehnsucht und Erinnerung an eine unbekannte Heimat in ihm. In keinem vielleicht war dies Gefühl so stark und so wahrhaftig, wie in Hölderlin, den die Sehnsucht seiner «heimatlosen Seele» «über das Leben hinweg» trieb. Wo ihm aber ein reiner Mensch begegnete und seine Liebe weckte, da dünkte ihm solcher Fremdling wie eine Erinnerung an seine eigene Heimat und ein Angedenken seliger Tage zu sein, und er grüßte ihn mit seinem Gesang.

Aus stillem Hause senden die Götter oft  
 Auf kurze Zeit zu Fremden die Lieblinge,  
 Damit, erinnert, sich am edlen  
 Bilde der Sterblichen Herz erfreue.

\*

Denn wo die Reinen wandeln, vernehmlicher  
 Ist da der Geist, und offen und heiter blühn  
 Des Lebens dämmernde Gestalten  
 Da, wo ein sicheres Licht erscheint.

Und wie auf dunkler Wolke der schweigende  
 Der schöne Bogen blühet, ein Zeichen ist



Er künftger Zeit, ein Angedenken  
Seliger Tage, die einst gewesen,

So ist dein Leben, heilige Fremdlingin!  
Wenn du Vergangnes über Italiens  
Zerbrochnen Säulen siehest, wenn du  
Grünen aus stürmischer Zeit betrachtetest.

Nun aber gab es eine romantische Sehnsucht noch, die unendlich war und doch einen Gegenstand hatte und ein Ziel, und die sich auch darin von der bisher bezeichneten unterscheidet, daß ihr Inhalt nicht dem individuellen Erlebnis des einzelnen Menschen angehört, sondern dem allgemeinen Geiste der Romantik und ihrem welthistorischen Gefühl. Das machte ja die Sehnsucht der Romantik so unendlich, daß sie gleich Erinnerung ist und ein rückwärts liegendes Ziel nach vorwärts suchen muß, weil es in der Zeit keine Rückkehr und keine Wiederholung gibt. Die Romantik war rückwärts schauendes Prophetentum. Was einst Natur war, ist ihr Ideal geworden. Man kann die blaue Blume der Romantik die Natur und auch das Ideal nennen. Sie ist beides, Anfang und Ende. Aber das Ende liegt in der Unendlichkeit.

Die Sehnsucht des jungen Friedrich Schlegel war, wie auch die Hölderlins, nach Griechenland gerichtet. Seine Gräkomanie war selbst Goethe und Schiller peinlich und wurde von ihnen in den Xenien geißelt. Die Romantik also begann mit der Sehnsucht nach dem Gegenpol, der Klassik. Griechenland war ihre blaue Blume damals, in einem wahren Sinne Blume. Denn so sah Schlegel Griechenland: daß es wie eine Blume ohne Sehnsucht blühte, reifte und verblühte und so den ewigen, notwendigen Kreislauf der Natur vollendete und abschloß. Darum fehlte ihm nach Schlegel eines noch, und dies hat nun die neue Freiheit ohne Maß und Schönheit ihm voraus: die Unendlichkeit des Weges und des Zieles, die unendliche Sehnsucht nach dem Ideal: Natur.

Diese Sehnsucht ist es auch, die Hölderlin in tiefstem Grunde zu einer ungrischen Natur machte. Schiller, der ja auch die Sehnsucht nach den Göttern Griechenlands gesungen hatte, war in seinem Durchgange durch die Philosophie zu der Erkenntnis erwacht, daß der Untergang im Leben die Bedingung für die Dauer im Gesange sei. Er entsagte der Sehnsucht. Dem Geiste Goethes und Schillers war Griechenland als eine zeitlose Idee gegenwärtig und etwas, das sie mit ihrer eigenen Kunst verwirklichten. Wenn aber Hölderlin Pindarische Hymnen sang, so sang er sie nicht aus Erschütterung durch die Gegenwart der

Götter und Helden und nicht als Stimme gegenwärtiger Feier und nationalen Festes. Sondern er war erschüttert durch die Entrückung der göttlichen Mächte und Genien in Nacht und Ferne und rief nach ihnen, hielt ihre Erinnerung wach und öffnete die Seelen für ihre Rückkehr.

Man meine nicht, daß hier ein griechischer Mensch in ungriechischer Zeit und ungriechischem Volke solche Sehnsucht empfunden habe, wie nach seiner Heimat. Seine Sehnsucht kam aus einer inneren Gegensätzlichkeit. Seine Liebe zu Griechenland ist seiner Liebe zu Diotima gleich, die er selbst als eine Griechin sah. Sie war ihm die selige, mühelose, wandellose, die vollendete. Er aber war die Woge des Ozeans um diese selige Insel und die flüchtige Wolke vor diesem Mond. Wenn man bedenkt, wie Charlotte von Stein den Sturm des jungen Goethe sänftigte und seine Wogen ebnete und als ein ruhender Pol und Stern ihm selbst die Dauer der Vollendung und die Ruhe brachte, wird man den ganzen Unterschied des Menschentums von Hölderlin und Goethe wohl begreifen. Es war nichts anderes, wenn Goethe von der griechischen Kultur beseligt und befriedigt wurde, Hölderlin aber gerade von seiner griechischen Vision zu unendlicher Bewegung aufgewühlt wurde. Die Vision freilich gelang ihm in einer Dichtung wie dem Archipelagus bis zu vollendeter Gegenwärtigkeit. Niemals in deutscher Sprache ist griechische Landschaft so magisch beschworen worden. Aber die Vision blieb eben doch ein fernes Ziel der Sehnsucht, um welches das Gefühl in ewiger Bewegung wogte.

Wie sich nun auch das historische Ziel der romantischen Sehnsucht verwandelte: ob es Indien wurde, die Heimat des menschlichen Geschlechts, ob das Mittelalter, die Heimat des deutschen Geistes, so war es doch immer die Heimat, der Anfang, und die Sehnsucht war rückwärts gewendet und unendlich, weil es in der Zeit nicht Rückkehr gibt.

Sie war Erinnerung und war es noch in einem tieferen Sinne. Denn sie war immer die Sehnsucht zu sich selbst und der Weg nach innen. «Philosophie», so sagte Novalis einmal, «ist Heimweh», und wirklich war die romantische Philosophie gleich einer unendlichen Rückkehr des Geistes zu sich selbst. Im Heinrich von Ofterdingen sollte dieses Heimweh und diese Rückkehr dichterische Gestalt gewinnen. Als Heinrich zu Anfang des Romans aus seinem Vaterlande reist, läßt er es mit der seltsamen Ahnung hinter sich, als werde er nach langer Wanderung von der Weltgegend her, nach welcher er jetzt reiste, in sein Vaterland zurückkommen, und als reise er daher diesem eigentlich zu. Das Ende des Romans also sollte zu seinem Anfange zurückkehren. «Wo gehen wir denn hin?» fragt Ofterdingen, und die berühmte Antwort lautet:

«Immer nach Hause.» Wie sehr übrigens dieser Gedanke damals die Zeit beherrschte, kann man auch aus Kleists Marionettenaufsatz entnehmen, der die Geschichte der Welt als den unendlichen Weg zurück zu ihrem paradiesischen Anfang deutete. In der Weltgeschichte erkannte Novalis einmal die Auflösung der unendlichen Aufgabe, welche in dem Geheimnis des Geistes liegt. «In uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft.» Es ist auch die Auflösung von dem Geheimnis der Natur. Die romantische Dichtung hatte immer eine Ähnlichkeit mit der Einweihung in ein Mysterium, und dies besonders bei Novalis. «Einem gelang es, – er hob den Schleier der Göttin zu Sais – Aber was sah er? – er sah – Wunder des Wunders, sich selbst.» Dies ist der Schlüssel zur Natur. Er liegt im Geiste. Darum ging auch die Dichtung der Romantik auf neue Entdeckungsreisen in das Dunkel des Geistes und der Seele aus. Sie kam auf diesem Wege in die «innere Natur». Der Bergmann im «Ofterdingen» ist der romantische Mensch, dessen Weg nach innen geht. Daß auch der Beruf von Novalis selbst das Bergwerk war, ist ganz romantisch. Über dem Eingang in den Berg hätte für die Romantik das gleiche Wort stehen können, das über dem Eingang in die Mysterien des Altertums stand, ein Wort, das heute banal geworden, weil falsch gedeutet, einst der Inbegriff geheimnisvoller Weisheit war und auch über dem Tor des deutschen Idealismus und der romantischen Dichtung stand: *Erkenne dich selbst*. «Nach innen», sagt Novalis, «geht der geheimnisvolle Weg», und Hölderlin: «In uns ist alles.» Hiergegen stelle man nun das klassische Bekenntnis Goethes: daß ihm von jeher die große und so bedeutend klingende Aufgabe: «*erkenne dich selbst*» immer verdächtig vorkam, als eine List geheim verbündeter Priester, die den Menschen durch unerreichbare Forderungen verwirren und von der Tätigkeit gegen die Außenwelt zu einer innern falschen Beschaulichkeit verleiten wollten. Der Mensch erkennt sich nur selbst, indem er die Welt kennt. Jeder neue Gegenstand, wohl angeschaut, schließt ein neues Organ in ihm auf. Man kann einen größeren Gegensatz als diesen zwischen dem klassischen Wege nach außen und dem romantischen Wege nach innen, zwischen klassischer Entäußerung und romantischer Erinnerung nicht denken. Dort wiederum die Gegenständlichkeit der Welt als sichere Grenze, hier aber ein unendlicher und dunkler Weg. Dort die Durchmessung des Raumes, hier aber der Trieb in die unermessliche Zeit der inneren Welt. Dort die Goethesche Spiegelung des Kosmos, damit der Mensch ihn in sich schließe und geschlossen sei und keine Sehnsucht habe. Hier aber die unendliche Spiegelung des Geistes



in sich selbst, die sich unendlich potenzierte, je weiter es auf diesem Wege nach innen ging. Denn der romantische Mensch dachte das Denken, genoß das Genießen, dichtete das Dichten, und solche Spiegelung war eine unendliche Reflexion in diesen Suchern ihres letzten Ich. Dort schließlich die «Tätigkeit gegen die Außenwelt», hier aber die innere Beschauung, die Erinnerung in diesem Sinne.

Tätigkeit war des klassischen Goethe Forderung schlechthin. Es scheint zunächst, als wenn diese Forderung dem ruhenden und abgeschlossenen Dasein des klassischen Menschentums widerspreche, und Schiller hat denn auch in dem «Müßiggang» der griechischen Götter den Ausdruck ihres schönen, seligen, klassischen Seins gefunden. Aber man kann den Sinn eines Wortes an seinem Gegenteil messen und erkennen. Goethes Tätigkeit war nicht der Gegensatz von Ruhe, sondern von Sehnsucht, und das heißt: von unendlicher Bewegung, und der Gegensatz eines wirklich «gegenwärts» gerichteten Daseins zu einem Dasein in Vergangenheit und Zukunft. Die Tätigkeit, wie Goethe sie verstand, schließt alle Sehnsucht ab und aus. Denn sie macht in einem wörtlichen Sinne die grenzenlose Innerlichkeit des Menschen gegenständlich und stellt sie umgrenzt und sichtbar und dauernd in den Raum. Sie ist klassische Entäußerung im Unterschiede von der romantischen Erinnerung. Sie ist gleichsam die Plastik der klassischen Sittlichkeit. Denn sie macht den sittlichen Geist anschaulich, umgrenzt und gegenwärtig. Es ist darum auch so charakteristisch, daß Goethe das Symbol für alle Tätigkeit gleichsam in der plastischsten, dem Handwerk, fand. Zweifellos hat auch seine Gegenstellung zur Romantik ihn veranlaßt, die Tätigkeit nur immer mehr noch zu betonen. Er stellte sie der inneren Beschauung der Romantik gegenüber, welche nicht Entäußerung, Gestaltung, Verräumlichung des innerlichen Daseins wollte. Auf allen Gebieten ist dies zu bemerken. Die Sittlichkeit wurde von Schleiermacher keineswegs in die sichtbare Tat, sondern in die Tatsache des «inneren Handelns» gesetzt, welches nichts anderes ist als Selbstbetrachtung, Selbsterkenntnis, innerliche Anschauung und reine Wissenschaft um die Tat. Denn die sichtbare Handlung gehört der endlichen, begrenzten Welt, die innerlich bleibende aber der Unendlichkeit (Monologen). Es war nicht anders in der Kunst und Dichtung. Auch hier sah die Romantik den poetischen Wert nicht, wie die Klassik, in der Entäußerung des dichterischen Gefühls und Traumes zu plastisch sichtbarer Gestalt, sondern in dem rein innerlichen Dasein des Gedichtes, das, wenn es aus der unendlichen Innerlichkeit austritt, sich nur begrenzt und selbst verliert. Gestaltung ist Entstellung, Entäußerung:



Veräußerlichung. Das Sprechen und Bilden, sagte Schlegel in der «Lucinde», ist nur Nebensache in allen Künsten und Wissenschaften. Das Wesentliche ist das Denken und Dichten, und das ist nur durch Passivität möglich. Die Romantik glaubte an den Künstler, der nichts in den Raum stellt, wie Sternbald, an den Dichter, der nichts zur Sprache bringt, an den Musiker, in dem es innerlich nur singt. Dies ist das tiefste Leid von Berglinger, daß seine Schöpfung auf dem Wege vom inneren Dasein zu der äußeren Gestalt ihren tiefsten Sinn und ihre wahre Schönheit einbüßt. «Alle Tätigkeit», sagte Novalis einmal, «hört auf, wenn das Wissen eintritt. Der Zustand des Wissens ist Eudämonie, selige Ruhe der Beschauung, himmlischer Quietism.» «Das höchste Leben ist Mathematik.»

Dies tatlose Dasein der Romantik fand seine Verklärung, aber auch seine – gewollte – Karikatur in jener «Idylle über den Müßiggang» aus Friedrich Schlegels Lucinde, dem hohen Liede von der «gottähnlichen Kunst der Faulheit».

«O Müßiggang, Müßiggang! du bist die Lebenslust der Unschuld und der Begeisterung; dich atmen die Seligen, und selig ist, wer dich hat und hegt, du heiliges Kleinod! einziges Fragment von Gottähnlichkeit, das uns noch aus dem Paradiese blieb.»

«In der Tat, man sollte das Studium des Müßiggangs nicht so sträflich vernachlässigen, sondern es zur Kunst und Wissenschaft, ja zur Religion bilden! Um alles in Eins zu fassen: je göttlicher ein Mensch oder ein Werk des Menschen ist, je ähnlicher werden sie der Pflanze; diese ist unter allen Formen der Natur die sittlichste, und die schönste. Und also wäre ja das höchste vollendetste Leben nichts als ein reines Vegetieren.»

Dies war die Konsequenz des Weges, den der romantische Mensch nach innen ging. Er wollte sich mit keiner Tat und keinem Werke in den Raum entäußern. Schiller aber konnte nur darum von dem Müßiggang der griechischen Götter sprechen, weil eben der Zustand der Vollendung mühelos und selig und ein reines Sein im Raume ist.

Der romantische Weg aus dem Raum aber ließ den romantischen Menschen ein tiefes Leid erleben: das Leid der Einsamkeit. Die plastische Entäußerung des klassischen Geistes war die allgemeingültige Form und Sprache, in der die Geister zueinanderfanden. Sie überwand die Einzelheit und Einsamkeit durch Objektivität, und dieses war vielleicht ihr tiefster Sinn. Der Raum ist gemeinsam. Das innerliche Dasein des romantischen Menschen aber war mit sich selbst allein und

hatte doch die tiefste Sehnsucht nach Gemeinsamkeit, weil der romantische Geist die Liebe war. Ein seltsamer Widerspruch. Um unendlich zu sein, verließ die Romantik den Raum und ging den Weg nach innen, und dieses gerade brachte ihr die eigene Grenze zum Bewußtsein. Denn immer gibt es etwas, das noch mehr ist als dies innere Dasein, welches immer einsam ist. Es gibt das Meer der Unendlichkeit, in das aller Geist einmünden will. Auf ihrem Wege nach innen kam die Romantik zur Erkenntnis, daß dieser Weg doch über jedes Selbst hinausgehen muß, wenn sie zu jenem Meere der Gemeinschaft gelangen will. Der Weg nach innen, den sie ging, war ganz der richtige. Aber es war ein Weg der Schmerzen durch die Wüste: Einsamkeit.

«Jede Hineinsteigung, Blick ins Innere, ist zugleich Aufsteigung, Himmelfahrt, Blick nach dem wahrhaften Äußern» (Novalis). An dieser Stelle wird man sich bewußt, daß alle Sehnsucht der Romantik, von der hier zu sprechen war, die ganz unbestimmte wie die historisch bestimmbare, ihren letzten Grund in der romantischen Einsamkeit und Einzelheit hatte, und, mit welchem Namen man auch die blaue Blume rufen mag, doch immer auf die unendliche Gemeinsamkeit des einen Geistes gerichtet war. Es war die Sehnsucht eines ganz innerlich gewordenen Menschentums nach Entäußerung. Aber nicht jener Entäußerung, welche das Ziel des klassischen Menschen war. Es ist sehr merkwürdig, wie Friedrich Creuzer, der romantische Philologe, einmal die Objektivität des klassischen Dichters, der ganz in seinem Werke aufgeht und verschwindet, den Rausch des Dionysos nannte, der die völlige Selbstvergessenheit bewirkt. Die deutsche Klassik hätte eine solche Quelle ihrer Objektivität gewiß nicht anerkannt. Es war eine ganz romantische Ableitung. Aber die Pole eben berühren sich. Die klassische Entäußerung war die Entäußerung des zeitlichen Menschen zur zeitlosen Gattung oder Idee des Menschentums. Diese verwirklicht sich in der geschlossenen, kosmischen, vollendeten Form der Persönlichkeit. Darum die klassische Seligkeit in sich selbst. Denn der Mensch schließt hier die Menschheit in sich.

Aber diese geschlossene Form birgt eben somit auch Gemeinschaft in sich. Es gibt eine klassische Gemeinschaft, die sich schon in der einzelnen Persönlichkeit verwirklicht. Schiller nannte die Erscheinung des allgemeinen Menschentums den Staat: denn er ist der zeitlose Wille, das Gesetz für alle. Dieses allgemeine Gesetz aber soll sich schon in jeder einzelnen Persönlichkeit verwirklichen. Das Individuum, sagte Schiller einmal, soll Staat werden, indem es das allgemeine Gesetz aus eigenem Willen und Gefühl erfüllt. Der Wille des Staates soll durch die

Natur des Individuums vollzogen werden. Einen solchen Staat nannte Schiller den ästhetischen, und er ist ja wirklich dem klassischen Kunstwerk gleich und selbst ein solches: seine lebende Verwirklichung. Es gibt hier wie dort keinen Unterschied zwischen dem Teil und der Ganzheit, zwischen Einzelheit und Gemeinsamkeit, sondern die Ganzheit, die Gemeinsamkeit, ist in den Teil, die Einzelheit, schon eingeschlossen und in ihm verwirklicht. So wie ein jeder Teil frei und geschlossen im klassischen Kunstwerk steht, so steht der Mensch frei und geschlossen im klassischen Staat. Darum konnte Schiller denn auch den Weg zu solcher klassischen Gemeinschaft in der Erziehung durch die Kunst erblicken; denn sie eben stellt jene Harmonie von Einheit und Vielheit, Gesetz und Einzeldasein, Dauer und Zeit her. Er sah den ästhetischen Staat auch in der Gesellschaft von Weimar schon verwirklicht, und zu solcher menschlichen Gemeinschaft war die klassische Dichtung wirklich die Erziehung. Hier soll von ihrer allgemeinen Gültigkeit noch nicht die Rede sein. Auch braucht man keineswegs nur an die «geselligen Lieder» der Weimarer Dichter zu denken, welche an die Stelle der antiken Skolien traten und schöne Geselligkeit wirken wollten. Aber es ist sehr eigentümlich, wie die Gestalten der klassischen Dichtung, diese so geschlossenen Persönlichkeiten, doch in einer festgefüigten Gemeinschaftsform, einem ästhetischen Staate stehen. So etwa stehen die Personen des «Wallenstein» in der Einheit des Heeres, welches einem klassischen Kunstwerk gleich organisiert ist. So sind die geschlossenen Gestalten des «Wilhelm Tell» doch nur die symbolischen Glieder des einen Volkes. In Goethes «Tasso» ist es der Hof, der die ästhetische Gemeinschaft darstellt, und daß sich Tasso dieser allgemeinen Form nicht fügen kann, dies macht seine Schuld und sein Schicksal aus. In «Hermann und Dorothea» ist es die Stadt, wie ja überhaupt der Goethische Mensch aus diesem Grunde klassischer Gemeinschaft dem bürgerlichen Typus so ähnlich war. Zum dienenden und doch geschlossenen Teile der menschlichen Gesellschaft wird Wilhelm Meister und auch Faust erzogen.

Die klassische Gemeinschaftsform war ihrem inneren Gesetze nach notwendig kosmopolitisch. Denn sie schließt die allgemeine, zeitlose Menschheit in sich ein. Sie ruht auf der Idee des ewigen Menschen, der über die Verschiedenheiten des Raumes und der Zeit erhaben ist. «Ich erkenne», sagte Goethe einmal, «keine Gemeinschaft an, welche enger ist als die ganze Menschheit.» Er kannte nur eine, welche noch weiter ist: den Kosmos selbst mit allen seinen Sternen, den «Allverein». Von ihm singen seine Gedichte «Gott und Welt», und bis zu einer Höhe,



die sich schon im Dunkel verliert, ist dieser Gedanke in der Gestalt der «Wanderjahre»: Makarie gestiegen, die sich im großen System der Planeten nach einem ewigen Gesetze gleich einem Stern im Raume der Welt zu bewegen, zu wandern glaubt.

Wie aber der notwendig kosmopolitische Gemeinschaftsgedanke der Klassik sich ganz mit dem Gedanken der Nation verbinden kann, dies zeigte Schiller. Stellt sich doch immer nach klassischem Gesetz der allgemeine Geist in der Vielheit und Geschlossenheit und Freiheit seiner Teile dar, und so auch hier. Die kosmopolitische Gemeinschaft ist in der Gemeinschaft der Nationen erst lebendig, die in sich selbst geschlossene und freie Völker sind. Wie bei der klassischen Persönlichkeit, so kam es auch bei dem klassischen Gedanken der Nation nicht auf die Eigentümlichkeit der Farbe an, sondern auf die Geschlossenheit und Freiheit des Teils.

Das romantische Menschentum aber war nicht die objektive und zum Staat gewordene Form, sondern wirklich das einzigartige, unwiederholbare, schöpferische, gesetzlose Selbst; denn dies allein ist Offenbarung der Unendlichkeit, die sich niemals in Allgemeinheit und Gesetz erschöpfen kann. Aber darum gerade empfand der romantische Mensch den großen Schmerz der Einsamkeit. Denn er hat die unendliche Liebe und die Liebe zur Unendlichkeit in sich und ist doch einzig und allein. Er fühlt in allem den brüderlichen Geist und ist doch in seine Form geschlossen, die ja Unendlichkeit nicht in sich schließt, wie keine Form es kann. Von dieser Einsamkeit singen die Lieder der Romantik, und von der Sehnsucht nach Vereinigung mit allem außerhalb. Dieses Erlebnis war es auch, das der Romantik ihre Neigung für die Philosophie von Hemsterhuis eingab, welche eine Philosophie solcher Sehnsucht war und aus ihr die Liebe, die Freundschaft und die Kunst verstand. In dem Streite zwischen Hemsterhuis und Herder, der in seiner Schrift über «Liebe und Selbstheit» die Notwendigkeit der Selbstform verteidigte und aus dem Gleichgewicht von Anziehung und Abstoßung das Leben wie die Kunst begriff, hätte sich die Romantik für Hemsterhuis entscheiden müssen. Aus diesem romantischen Erlebnis kam jene Sehnsucht des Hyperion: «eines zu sein mit allem, was lebt.» Daher denn die Öffnung des romantischen Menschen. Er öffnet sich der Natur, und in seinem Gefühle heben sich die Grenzen zwischen Geist und Pflanze. Er öffnet sich allem Leben, damit es einströme in ihn und er sich selbst verströme. Wenn Wilhelm Meister sich dadurch zur Persönlichkeit entwickelt, daß er es lernt, sich gegen die Welt zu begrenzen, so ist es die Entwicklung Ofterdings, daß er es lernt, zur



Welt zu werden. Er öffnet sich der Geschichte, und die Grenzen von Vergangenheit und Gegenwart fallen, und die Zeit wird zum gemeinsamen Leben. Er öffnet sich dem Menschen. Die Geselligkeit, die Freundschaft, die Liebe hat nun diesen Sinn. Alles will die geschlossene Form zersprengen, die Grenzen heben, die das eine Leben zerteilen. Es gibt nicht mehr Distanz, – die klassische Ferne zwischen Mensch und Mensch und Mensch und Gott.

Die Weimaraner Geselligkeit ehrte den Raum zwischen den Menschen und wollte die Grenze zwischen ihnen nicht zerbrechen, sondern im Gegenteil sie festigen. Ein Gleichgewicht bestand zwischen Anziehung und Abstoßung. Ein jeder blieb im Kreise doch ein Kreis. Die Gesellschaft von Weimar war es, welche auch die Genien lehrte, sich zu begrenzen, unendlichem Drange nach Ausdehnung zu entsagen und sich als ein in sich geschlossenes Glied dem größeren Kosmos einzufügen. Von ihr empfing der Mensch das allgemeine, ewige Maß, das er in sich und seinem Werk verwirklichte. Von ihr empfing er das Gefühl, daß er zu einem über seine einzelne Person hinaus zeitlos dauernden Menschentum gehöre. Er vollendete sich erst in ihr. So wurde die Gesellschaft von Weimar der Boden der deutschen Klassik.

Die Geselligkeit von Jena aber stand nach Friedrich Schlegels Ausdruck im Zeichen des großen *συν*. Sie lebten, dachten, dichteten zusammen, vertauschten sich gleichsam. Es gab kein Eigentum des Gedankens und Gefühls und keine Grenze des Raumes zwischen ihnen. «Die Gesellschaft», sagte Novalis einmal, «ist nichts als ein gemeinschaftliches Leben: eine unteilbare, denkende und fühlende Person.» Das Herz dieses einen Lebens war Karoline. Ein solches Genie der Geselligkeit, wie sie es war, hätte es in Weimar gar nicht geben können. Sie hatte überhaupt zu ihrem Ausdruck nur die Formen der Geselligkeit: Gespräch und Brief, und war gelähmt, wenn sie in ihnen sich nicht öffnen konnte. Auch jenes Fragment von Friedrich Schlegel über Georg Forster, in welchem er diesen als das Urbild eines «gesellschaftlichen Schriftstellers» feiert, dessen Schriften «geschriebene Gespräche» seien, konnte nur aus dem Kreise der Romantik kommen, trotzdem es das «Fragment einer Charakteristik der deutschen Klassiker» sein sollte. Das Gespräch war im Jenaer Kreise die Öffnung des Menschen. Ein Denkmal steht im Athenäum: das Gespräch über die Poesie. Die romantische Geselligkeit zersprengte die Begrenzung der Person und stellte die Einheit des Lebens her. Von ihr empfing der romantische Mensch das Gefühl der Unendlichkeit.

Auch wo sich das romantische Gemeinschaftsgefühl zu festen For-

men verdichtete, tritt seine Neuheit klar heraus. Dem ästhetischen Staate Schillers trat nun der «poetische Staat» von Novalis an die Seite und die «ästhetische Kirche» Hölderlins. Novalis hat sein Ideal der Gemeinschaft in «Glauben und Liebe oder der König und die Königin» entworfen. Schon der Name sagt alles. Hier herrscht kein zeitloses Gesetz und allgemeine Gültigkeit, sondern die unendliche Macht des Glaubens und der Liebe, als Sinnbild offenbart im Bunde des Königs und der Königin. Von Freiheit und Geschlossenheit der Bürger, und daß sie in sich selbst den Staat repräsentieren, ist hier nicht die Rede. Sondern das Band ist wirklich nur der eine Glaube und die eine Liebe zu dem Paar, in dem das gemeinsame Leben eine mystische und denn auch mystisch verehrte Gestalt gewinnt. Novalis konnte sich die «poetische Gesellschaftsform» nicht anders denn als Monarchie vorstellen, und man weiß, wie die romantische Verherrlichung des Königtums aus der Dichtung in das politische Leben übertrat. Adam Müller nannte die republikanische Staatsform die «griechisch-europäisch-klassische», die monarchische aber «asiatisch-germanisch-romantisch.» Entscheidend für die Romantik war, daß diese Form der Gemeinschaft nicht auf dem zeitlosen Gesetz beruht, welches sich in der Vielheit von geschlossenen und gleichen Teilen offenbart, sondern auf dem unendlichen Gefühl der Treue, des Glaubens, der Liebe, welches in eine Richtung, einen Strom, zu einem Ziele hin zusammenströmt.

In Goethes Märchen aber, welches sein Gemeinschaftsideal symbolisch darstellt, sind die zur Herrschaft berufenen Kräfte: die Weisheit, der Schein und die Gewalt. Die Liebe ist ausdrücklich von der Herrschaft ausgeschaltet. In dem Märchen des Novalis beherrschen Phantasie und Liebe das zukünftige Reich.

Wenn die deutsche Romantik wie die französische der Lemaistre, Lamennais, Bonald dazu kam, den Kampf gegen die Revolution und die republikanische Staatsform aufzunehmen und für die Wiederaufrichtung der alten Mächte von Königtum und Kirche einzutreten, so ist dies von einer grundbegrifflichen Erfassung der Romantik ganz zu verstehen. Der junge Friedrich Schlegel noch hatte unter dem Eindrucke Kants und der Aufklärung seinen «Versuch über den Radikalismus» geschrieben, der eine philosophische Rechtfertigung des republikanischen, auf Gleichheit und Freiheit beruhenden Staates war, und hatte unter dem Eindruck der antiken Kultur die Größe und die Schönheit griechischer Kunst und Dichtung aus der freien republikanischen Staatsform Griechenlands erklärt. Der spätere Friedrich Schlegel kämpfte gegen die französische Revolution, weil sie mit ihrer absoluten

Freiheit, Gleichheit und Einheit alle Stufen und Farben des Lebens und so den religiösen Zweck der Welt, die unendliche Fülle vernichtete: die persönliche, lokale und nationale Eigentümlichkeit, die Heiligkeit all jener Korporationen, die nicht auf Gleichheit und Vernunft beruhen, sondern auf dem Glauben an die von Gott verliehene Autorität: Familie, Gilde, Stand, Königtum und Kirche.

Der Kampf der deutschen Romantik für die Wiederaufrichtung der Autorität unterschied sich von dem der französischen Romantik dadurch, daß es sich in Frankreich doch wieder nur um ein geradezu klassizistisches Prinzip handelte. Autorität: das hieß dort Herstellung der Ordnung gegen die Anarchie, der Zentralisation, Einheit und allgemeinen Gültigkeit des herrschenden Prinzips gegen die individuelle Fülle und Subjektivität. Die deutsche Romantik aber setzte den ganz irrationalen Glauben an das nicht zu beweisende, sondern durch Dasein und Geschichte sanktionierte Recht der Autorität von Königtum und Kirche gegen die Herrschaft der zeitlosen, unhistorischen Vernunft, setzte die individuelle und unendliche Fülle des Lebens gegen das gleichmachende Gesetz der Vernunft. Der Grund aller Gesellschaft war für die Romantik Religion. In Friedrich Schlegels Zeitschrift «Concordia», wo der romantische Kampf gegen die Revolution geführt wurde, steht auch eine Abhandlung K.L. von Hallers über «den Grundvertrag der Gesellschaft», welche, in scharfer Polemik gegen Rousseaus revolutionäres Prinzip: daß die Gesellschaft auf dem Vertrag beruhe, als wahren Grundvertrag die Religion bezeichnet, die aller Gesellschaft vorausgeht, und auf der alle Gesellschaft erst basiert.

So aber unterscheidet sich auch Hölderlins ästhetische Kirche von Schillers ästhetischem Staat. Auch hier sagt schon der Name alles. Er mußte seine neue Gemeinsamkeit, die ihm mitten in der von Krieg und Anarchie und Eigensucht zerrissenen Zeit und aus der eigenen Einsamkeit und Sehnsucht aufging, eine Kirche nennen. Denn ihr Band ist nicht das allgemeine Gesetz, sondern die gemeinsame Liebe und der gemeinsame Glaube an die gemeinsamen Dinge, welche die göttlichen Dinge sind. Die Götter wiederum sind jene Kräfte, welche die Gemeinsamkeit bewirken: die umfassenden, umfangenden, öffnenden. Göttlich ist: das Licht, der Ozean, die Erde, der Äther, der Genius und die Kunst. Aber nicht in der Kunst verwirklicht sich schon für Hölderlin, wie es das klassische Evangelium meinte, die Gemeinschaft, sondern in der gemeinsamen Liebe zur Kunst, zum Genius. Wo solche Liebe in einem Volke ist, «da weht wie Lebensluft ein allgemeiner Geist, da öffnet sich der scheue Sinn, der Eigendünkel schmilzt und fromm und

groß sind alle Herzen». Ja, die Güter des Lebens sind so groß und schwer, daß man sie einzeln gar nicht tragen kann, und keiner ertrug in Griechenland das Leben allein. Es wurde gemeinsam getragen in den Festen, Feiern und Chören des Volkes, in den olympischen Spielen, im Heiligtum auf Delos. Öffentliches Leben heißt nun: offenes, geöffnetes Leben. All dies ersehnte Hölderlin für das deutsche Volk, wo er nichts von so gemeinsamem Geist fühlte. Er sah einen Staat, aber keine Kirche, eine mechanische Gleichheit, aber keine gemeinsame Seele, Gesetz, aber nicht Liebe. Er sah wohl die Genien und die Kunst, aber nicht die Liebe zu ihnen, sondern wie Fremdlinge irren sie in der eigenen Heimat und wie Bettler. Er konnte wahrlich ein Lied von solchem Leide singen, wie auch Kleist. Er sang auf einer wüsten Insel seine großen Hymnen der Gemeinsamkeit. Seine Rhythmen, bestimmt, ein Volk in ihren Schwung hineinzureißen, seine Melodien, bestimmt, zu Chören anzuwachsen, gaben nur die Sehnsucht eines großen und einsamen Herzens wieder. Er zieht zur Feier des «gemeinsamen Gottes» aus und sieht sich allein, und niemand ist, der mit ihm feiern und singen will.

Feiern möcht' ich, aber wofür? und singen mit andern,  
 Aber so einsam fehlt jegliches Göttliche mir.  
 Dies ist's, dies mein Gebrechen, ich weiß, es lähmet ein Fluch mir  
 Darum die Sehnen, und wirft, wo ich beginne, mich hin,  
 Daß ich fühllos sitze den Tag und stumm, wie die Kinder,  
 Nur vom Auge mir kalt öfters die Träne noch schleicht,  
 Und die Pflanze des Felds, und der Vögel Singen mich trüb macht.  
 Weil mit Freuden auch sie Boten des Himmlischen sind,  
 Aber mir in schauernder Brust die beseelende Sonne,  
 Kühl und fruchtlos mir dämmert, wie Strahlen der Nacht,  
 Ach! und nichtig und leer, wie Gefängniswände, der Himmel,  
 Eine beugende Last, über dem Haupte mir hängt!

Dies war für Hölderlin die Sendung des Gesanges überhaupt: die Seelen zu öffnen, nämlich den Menschen, den Göttern und Genien und der Natur. Aber sie blieben auch vor seinem Gesang geschlossen, und seinen Rufen antwortete kein Echo.

Aber dieses deutsche Volk gerade hielt Hölderlin für auserwählt vor allen Völkern, die neue Kirche zu verwirklichen. Er hatte den tiefsten Glauben an den deutschen Geist, den je ein deutscher Dichter hatte. Er sehnte sich, daß dieser Geist sich endlich, endlich auch verwirkliche, denn noch tat er es nicht. Wissenschaft und Kunst, dies war sein neues



Erlebnis, ist noch nicht Verwirklichung, wie nur zu gern die Deutschen glauben, sondern erst das gemeinsame Leben, das alles, auch die Wissenschaft und Kunst, wie Früchte trägt. Von dem Frieden, der damals nach dem Kriege geschlossen wurde, erhoffte er das alles.

«Nicht daß irgendeine Form, irgendeine Meinung und Behauptung siegen wird, dies dünkt mir nicht die wesentlichste seiner Gaben. Aber daß der Egoismus in allen seinen Gestalten sich beugen wird unter die heilige Herrschaft der Liebe und Güte, daß Gemeingeist über alles in allem gehen und daß das deutsche Herz in solchem Klima, unter dem Segen *dieses neuen* Friedens erst recht aufgehen und geräuschlos, wie die wachsende Natur, seine geheimen und weitreichenden Kräfte entfalten wird, dies mein' ich, dies seh' und glaub' ich, und dies ist's, was vorzüglich mit Heiterkeit mich in die zweite Hälfte meines Lebens hinaus-sehn läßt.» –

Er wartete vergeblich.

Woraus schöpfte Hölderlin diesen Glauben? Gewiß aus der Tiefe des deutschen Geistes, dem deutschen Idealismus nämlich: daß dieser Geist, was ihm selbst nicht von Natur gegeben ist, als Tat und Ideal erfüllen will, daß er aus diesem Grunde die unendliche Sehnsucht nach Griechenland hat, wo das Ideal des gemeinsamen Lebens Natur gewesen war, daß nach dem Verluste der Natur ein Volk allein sie wieder der Welt gewinnen werde, bei dem die Tat aus dem Gedanken kommt und also Ideal ist, was einst Natur war. Dieses hielt er für die deutsche Sendung.

Wenn man nun aber das Bild des Griechentums, wie es Hölderlin vor der Seele schwebte, mit dem von Goethe und Schiller zusammenhält, so sieht man deutlich, daß es nicht der Volksgedanke der Antike war, den die deutsche Klassik für das Wesen des Griechentums erachtete, sondern sie zog vom Griechentum das Bild des in sich selbst geschlossenen Menschentums ab, die Form des griechischen Gottes und nicht die gemeinsame Liebe zu ihm.

Aber es zeigt sich, daß ganz ebenso wie Hölderlin auch der junge Friedrich Schlegel diese neue, politische Auffassung vom Griechentum in all seinen historisch-philologischen Schriften verkündigte. Aus der großen Gemeinsamkeit und Öffentlichkeit des nationalen Lebens erklärte Friedrich Schlegel die Blüte der griechischen Kultur. Wie Hölderlin preist er die Feste und Spiele, zu deren gemeinsamer Feier sich die Griechen zusammenfanden, die Tänze und Chöre, die schöne Geselligkeit, den allgemeinen Geist. Wie beneidet er den griechischen

Dichter um sein glückliches Geschick, aus solch holder Gemeinschaft die Gegenstände des Gesanges zu gewinnen, auf welche die gemeinsame Liebe gerichtet war, und die Formen, welche alle mit sich rissen. Aus ihm sang die Stimme eines Volkes, und er selber wiederum bewirkte die Gemeinsamkeit. Das Epos war das Gedächtnis der Nation, das Drama die nationale Feier des gemeinsamen Gottes. Auch die Lyrik war nicht Ausdruck der Einsamkeit und Eigentümlichkeit, sondern Alkäus bekämpfte mit seinen Liedern die Tyrannen, die Chöre Pindars sangen die gemeinsamen Feste, Spiele, Feiern, und Anakreon noch wirkte schöne Geselligkeit.

Man sieht: es ist der Gedanke des Volkes und der Volksgemeinschaft, der sich im Geiste Hölderlins und Schlegels aus dem Griechentum gebärte. Mit ihm vereinte sich, von anderer Seite kommend, noch der Volksgedanke Ludwig Tiecks, wo der Ton nicht so sehr auf der Gemeinsamkeit des Lebens als auf der gemeinsamen Schöpfung lag: den Büchern und Liedern des Volkes, in denen nun die Romantik eine gemeinsame Realität, eine Mythologie zu finden meinte, zu der sich die Gemeinsamkeit des Lebens dichterisch gestaltet.

Die romantische Volksidee trat an die Stelle klassischer Menschheit. In Schillers Kritik von Bürgers Gedichten setzten sich diese beiden Gemeinschaftsformen auseinander. Ein Volksdichter, heißt es da, wollte Bürger sein. Aber der Dichter sei nicht Volk, denn dies ist zeitlich, sondern er läutere seine Individualität zur reinsten, wesenhaftesten Menschheit und ziehe als ihr Repräsentant und ihre Stimme das Volk zu sich empor. Im «Tell» ist denn auch das Volk wie Menschheit dargestellt. Aber Novalis sagte, daß der Mensch zum Volke werden solle und echte Popularität sein höchstes Ziel sei. Dort also das allgemeine Wesen, eingeschlossen in die einzelne Form. Hier aber das gemeinsame Blut und Leben, die gemeinsame Geschichte, Not und Freude und die Gemeinsamkeit des höchsten Besitzes: der Götter, Genien, Lieder. Wenn der klassische Goethe im Volkston sang oder einem Volksliede nachsang, so wußte er doch immer die Grenzen seiner dichterischen Persönlichkeit durchaus zu wahren. Er umfaßte gleichsam das Volk und gab ihm in dem Raume seiner eigenen Form die Grenze, das Maß, die Läuterung. Brentano aber verströmte sich unendlich in die Gemeinsamkeit des Volkes, aus der die Lieder wie Blumen wachsen, und so auch seine. Eichendorff hat ihn einmal selbst mit einem Volkslied verglichen, und gegen «die Lust der heutigen Menschen, sich ihrer selbst zu bemächtigen und sich zu befreien», lehnte sich Brentano auf: denn nur der ist Sklave, der sich selbst besitzt. In der Person ist, wie er

sagte, höchste Tyrannei. Man vergleiche nun ein volksliedartiges Gedicht von Goethe mit einem von Brentano, wie Goethe auch hier die klassische Linearität und Geschlossenheit, Brentano aber den sprunghaften und offenen Stil des Volksliedes bewahrt.

### Gefunden

Ich ging im Walde  
So für mich hin,  
Und nichts zu suchen  
Das war mein Sinn.

Im Schatten sah ich  
Ein Blümchen stehn,  
Wie Sterne leuchtend,  
Wie Äuglein schön.

Ich wollt es brechen,  
Da sagt es fein:  
Soll ich zum Welken  
Gebrochen sein?

Ich grub's mit allen  
Den Würzlein aus,  
Zum Garten trug ich's  
Am hübschen Haus.

Und pflanzt' es wieder  
Am stillen Ort;  
Nun zweigt es immer  
Und blüht so fort.

(GOETHE)

Ich wollt ein Sträußlein binden,  
Da kam die dunkle Nacht,  
Kein Blümlein war zu finden,  
Sonst hätt' ich dir's gebracht.

Da flossen von den Wangen  
Mir Tränen in den Klee,  
Ein Blümlein aufgegangen  
Ich nun im Garten seh.

Das wollte ich dir brechen  
Wohl in dem dunklen Klee,

Doch fing es an zu sprechen:

«Ach, tue mir nicht weh!

Sei freundlich in dem Herzen,

Betracht dein eigen Leid,

Und lasse mich in Schmerzen

Nicht sterben vor der Zeit!»

Und hätt's nicht so gesprochen

Im Garten ganz allein,

So hätt' ich dir's gebrochen,

Nun aber darf's nicht sein.

Mein Schatz ist ausgeblieben,

Ich bin so ganz allein.

Im Lieben wohnt Betrüben,

Und kann nicht anders sein.

(BRENTANO)

Es war für die Romantik selbstverständlich, daß solches Ideal der Volksgemeinschaft mit dem des Vaterlandes und der Nation zusammen-  
schmolz. So wie der unendliche Mensch nur in der Fülle unendlicher Individualitäten lebt, so auch die unendliche Menschheit nur in der Fülle der Nationen. Die schöpferische Kraft des Menschentums kann sich an einem kosmopolitischen Urbild nicht erschöpfen. Sie kann und will sich nur in immer anderen, einzigartigen, unwiederholbaren Charakteren offenbaren. Erschütternd aber ist es doch, wie es auch Hölderlin geschah, dem Sucher Griechenlands, daß er gerade durch das Erlebnis griechischer Gemeinsamkeit dazu geleitet wurde, vaterländische Gesänge zu fordern und anzustimmen. Und hier, wo seine Sehnsucht erlosch und er entzündet wurde von der Gegenwart der deutschen Länder, Städte, Flüsse, kam ein wahrhaft Klassisches in seine Dichtung: eine Gegenwärtigkeit, eine Hingabe an den Gegenstand, wie man es nur noch bei den griechischen Dichtern findet, wenn sie Griechenland sangen. Niemals ist deutsche Natur plastischer geworden in Sprache und niemals durchdrungener von der Liebe. Hier steht Hölderlin allein in seiner Zeit. Denn der Romantik erstarb auch angesichts des vaterländischen Bodens die Sehnsucht nicht, und sie suchte auch das Vaterland in der Vergangenheit der Zeit und in den Ruinen. Es wurde für das politische Schicksal Deutschlands wie für die Dichtung entscheidend, daß die Romantik ein neues und ganz spezifisch romantisches Erlebnis dessen hatte, was Vaterland ist. Es war für Hölderlin noch der Raum, der Boden. Für die Romantik war es: die Geschichte. Mit selte-



ner Klarheit ist der alte und der neue Vaterlandsgedanke einmal in Schlegels «Concordia» von Haller ausgesprochen worden. Unsere Zeit, so heißt es hier, hält das Volk für die Zahl aller im Raume nebeneinander lebenden Menschen und gibt ihm, das sie zählen, messen und wägen kann, ein ihm würdiges Vaterland, das sie ebenfalls ausmessen und mit Zahlen beherrschen kann: den Raum. Aber das wahre Volk ist nicht das räumliche Volk, sondern das Volk in der Zeit, das historische, und sein Vaterland ist die Geschichte.

In diesem historischen Vaterlandserlebnis liegt die Quelle jener Dichtungen, welche sich vaterländisch glaubten, wenn sie die Sagen und Gestalten der Vergangenheit, die Ritter und Kaiser besangen und ersehnten. In ihm liegt die Quelle jener Wissenschaft, welche die Denkmäler der Sprache und Dichtung und jedes Zeugnis der Vergangenheit mit Liebe sammelte und herstellte. In seiner Geschichte baute man das zerschlagene Vaterland wieder auf und nicht auf seinem Boden; in der Zeit und nicht im Raum.

Aber man würde die Romantik falsch verstehen, wenn man sie eingeschlossen währte in die Grenzen der Nation. Das Weltgefühl fehlte ihr wahrlich nicht. Nur war auch dieses: Zeit- nicht Raumgefühl. Wenn Goethe etwa an eine Weltliteratur dachte, welche auf so allgemein menschlicher Grundlage ruht, daß sie die Sprache der Verständigung zwischen den Völkern sein kann, so hatte Weltliteratur für die Romantik einen anderen Sinn. Die Romantiker waren die geborenen Übersetzer, weil sie das Gefühl für das zeitliche, eigentümliche Leben aller Dichtung hatten und die Sehnsucht dazu, den unendlichen Geist, der zusammen in allen Sprachen erst und allen Zeiten sich ausdrückt, zu umfassen und die eigene Einsamkeit und Begrenzung in ihn zu erlösen. Wenn Schiller Macbeth und Turandot übersetzte, so übersetzte er in seinen eigenen, klassischen Stil und machte damit Ferne und Vergangenheit zu seiner Gegenwart. A.W. Schlegel aber übersetzte mit dem ganzen Zeitgefühl und Weltgefühl der Romantik, das sich in seiner Begabung sammelte. Diese Fähigkeit, sich in fremde Individualitäten zu versenken, mit fernem Leben mitzuschwingen und es in die eigene Sprache zu leiten, ist echt romantisch. Brentano sagte denn auch einmal im Godwi, Romantik sei Übersetzen. So überhaupt versenkte sich die Romantik in alle Geschichte, um des unendlichen und einen Lebens teilhaft zu werden und ihre Einsamkeit in diesen gemeinsamen Strom des Lebens zu erlösen. Wenn sie das Vaterland in seiner Geschichte sah, so war überhaupt die Geschichte ihr Vaterland.

Aber auch hier und auch, wenn sie in die Weltgeschichte sich verschmolz, stieß sie auf Grenzen des gemeinsamen Lebens. Solange sie der Zeit hingegeben war, fühlte sie Sonderung, Teilung. Es waren die ewigen, wenn auch ewig sich verschiebenden Grenzen von Vergangenheit und Gegenwart und Zukunft, von ewigem Tod und Leben. Sie strömte in dem Strome der Geschichte und sehnte sich nach einem Meer, in das er mündet. Sie fühlte die Zeit nur als Weg, der endlich doch aus ihr herausführen muß, damit die wahre Einheit und Unendlichkeit des Geistes sei. Die Geschichte war ihr nicht die Erlösung, sondern nur der Weg der Erlösung.

Der romantische Mensch mußte aus der Zeit heraustreten wie aus der Form seines Selbst, um in die Gemeinsamkeit des unendlichen Lebens einzugehen. Dies ist die «Ekstasis» der Romantik. Für den klassischen Menschen war der ekstatische Zustand seine Aufhebung, sein Tod. Denn er lebte nur in der Geschlossenheit seiner Person. Es ist sehr charakteristisch, wie Schiller einmal von der Ekstase spricht: «Der Mensch ist in diesem Zustande nichts als ein erfüllter Moment der Zeit – oder vielmehr er ist nicht, denn seine Persönlichkeit ist solange aufgehoben, als ihn die Empfindung beherrscht und die Zeit mit sich fortreißt. Die Sprache hat für diesen Zustand der Selbstlosigkeit den sehr treffenden Ausdruck: außer sich sein, das heißt: außer seinem Ich sein. Von diesem Zustande zur Besonnenheit zurückzukehren, nennt man ebenso richtig: in sich gehen, das heißt: in sein Ich zurückkehren, seine Person wieder herstellen.»

Aber die Romantik wollte nicht die Person herstellen, sondern aus ihr heraustreten. Dies nannte sie Ekstase. Friedrich Schlegel sah die Ekstase als den höchsten Zustand in diesem Leben an, weil sie ein Berührungspunkt oder Übergangsmoment zwischen Zeit und Ewigkeit ist. Es gibt, so sagte er in den Vorlesungen über die Philosophie der Sprache, mitten im Leben selbst Erscheinungen und Augenblicke, wo die Schranken der Zeit, wenigstens für die kurze Dauer eines solchen erhöhten Zustandes, gleichsam durchbrochen oder wie aufgehoben zu sein scheinen. Dahin gehören einzelne Momente des höchsten Entzückens im Gefühl der Andacht, oder auch der eigentlichen Ekstase, die, insofern sie eine wirkliche und wahre ist, als ein Intervall der Ewigkeit mitten in der Zeit oder auch als ein vorüberfliehender Lichtblick in jene höhere Welt des vollen und ungehemmten geistigen Lebens betrachtet werden muß.

Die ekstatische Erlösung aus der geschlossenen Form konnte nach zwei Richtungen geschehen. Die Romantik teilte sich hiernach. Höl-

derlins Empedokles geht den Weg der dionysischen Erlösung. Er steigt nicht aufwärts über das Leben hinaus, sondern abwärts in das eine, unendliche Leben der Natur zurück. Ihm geht die Schuld seines zu selig in sich selbst geschlossenen Menschentums auf, als es ihn einsam macht, und wie die romantische Mythologie den griechischen Gott, den klassische Kunst aus der Natur herausgehoben und selig in sich selbst geschlossen hatte, wieder in sie zurückversenkte, so versenkt sich Empedokles in die Natur zurück und in das zweite Element des einen, ungeteilten Lebens: die Geschichte. Er macht sich, wie man schon sah, zum Opfer der Geschichte. Damit sich das Leben der Welt in der Vollendung seiner Form nicht erschöpfe, öffnet er sich und geht den Weg des Todes.

Von den romantischen Menschen hatte – außer Novalis in Augenblicken – nur noch ein einziger die Liebeskraft, sich, ohne sterben zu müssen, diesem Allerlebnis zu öffnen, und das war Karoline. Freilich: der Tod mußte auch ihr erst begegnen. Es war der Tod ihres Kindes Auguste, das ihr das Erlebnis einer höheren Gemeinsamkeit als der des Lebens gab. «Wenn die Wolken des eignen Jammers mir auch das Haupt eine Weile umhüllen, es befreit sich bald wieder und wird vom reinen Blau des Himmels über mir beschienen, der mein Kind einschließt wie mich. Die Allgegenwart, das ist die Gottheit – und meinst du nicht, daß wir einmal allgegenwärtig werden müssen, alle, einer in dem andern, ohne deswegen eins zu sein? Denn eins dürfen wir nicht werden, weißt du wohl, dann würde das Streben, sich zu eins zu machen, ja aufhören.» Als aber zum Tode auch die Liebe trat und sie wirklich eins mit Schelling machte, da wuchs sie immer mehr in jene Seele des All hinein, die Schelling lehrte. Sie wurde fähig, seine Philosophie zu erleben und zu leben. Sie glaubte «an den Himmel in Spinozas Seele, dessen eines und alles gewiß das alte Urgefühl ist, das sich nun auch in Schelling wieder zum Lichte drängt». Sie wurde wirklich, wie es Friedrich Schlegel ihr bezeugte, eine Frau, welche «den Sinn für das Unendliche» hatte, und weil sie eine Frau war, hatte sie diesen Sinn nicht als eine Wissenschaft, sondern als ein Gefühl und ein Erlebnis. Es war mit ihrer Liebe eins. Sie war im gewöhnlichen Sinne des Wortes ganz unsozial. Aber dies war ihr Gemeinschaftssinn. Sie war auch nur in diesem Sinne religiös.

Aber einen anderen Weg aus seiner Form heraus ging der christliche Mensch und auf diesem Wege sprang die Quelle der romantischen Mystik, so wie Mystik immer aus dem Erlebnis der inneren Einsamkeit entstanden ist. Gerade das starke Icherlebnis der Romantik führte sie

auf diesen Weg. Mystik ist die Versenkung der einsamen Seele in die gemeinsame, der endlichen in die unendliche. Die Mystik Friedrich Schlegels war das ganz notwendige Ergebnis der ganzen Romantik und war auch ihr Ende. Die Klassik kannte diesen Zwiespalt von Einsamkeit und Gemeinschaft, von Endlichkeit und Unendlichkeit nicht und war darum nicht mystisch. Denn der klassische Mensch war in sich abgeschlossen und doch allgemein gültig, allein und doch all-ein, denn er schloß den Kosmos in sich. Er bedurfte der Erlösung nicht, weil seine Endlichkeit Vollendung war. Der spätere Friedrich Schlegel aber, den man immer als einen Abtrünnigen von seinem Anfang hinstellt, tat gar nichts anderes, als daß er den Weg, den die Romantik und er selbst von Anfang an gegangen war, ihr mystisch deutete. Gewiß: es fehlte der Romantik die eigentlich mystische Kraft, den Einheitszustand der einsamen Seele mit der göttlichen Gemeinschaft wirklich herzustellen. Es blieb bei der Sehnsucht. Die Seele der Romantik war die Sehnsucht ohne Ziel und Grenze und Gegenstand. Aber jetzt deutete Friedrich Schlegel diese: sie ist die Sehnsucht der einsamen Seele zu der unendlichen Gemeinsamkeit in Gott. Die Sehnsucht der Romantik war von Anfang an, gleich der Erinnerung, rückwärts gewendet und darum schon unendlich. Jetzt deutete Friedrich Schlegel ihr dieses: Die Sehnsucht zu Gott ist die Erinnerung an ihn und Rückkehr zu ihm, denn er ist der Anfang wie das Ende. Die Seele ist von seiner Einheit und Unendlichkeit abgefallen in die Vereinzelung und die geschlossene Form. Die Zeit, die Geschichte ist die Bahn in diese Einheit und Unendlichkeit zurück. So wurde Gott die blaue Blume der Romantik endlich. Was sich verwandelte, war nur das Wort, der Name.

Auch der Erlösungsweg, den nun die Mystik wies, war der Weg der Romantik von Anfang an. Die romantische Liebe war immer der Sehnsucht gleich gewesen, die geschlossene Form zu zersprengen und sich der unendlichen Einheit zu vermählen. Die Mystik deutete diese Liebe nun als die Erinnerung an die uranfängliche Einheit Gottes und als die Sehnsucht in sie zurück. Plato erstand in Schlegels und Baaders Philosophie in mystisch-christlicher Gestalt, wie er schon einmal im Sturm und Drang, so etwa in des jungen Schillers «Geheimnis der Reminiscenz», erstanden war. Die Dramen von Zacharias Werner haben fast alle dieses Motiv: auf dem Wege der Liebe kommen seine Menschen zu dem mystischen Erlebnis der göttlichen Einheit und versenken sich in sie. Die Brautnacht wird zum göttlichen Mysterium. Die Vereinigung bringt Gott hervor.

Von Anfang an wurde die Liebe von der Romantik dem Gesetz ent-



gegengestellt, denn sie ist unendlich, dieses aber zeitlos ruhend. Die Mystik Friedrich Schlegels verwarf nun das Gesetz um der göttlichen Liebe willen. Denn es fesselt die Seele auf ihrem Wege der unendlichen Verwandlung zu Gott. Er verwarf aus gleichem Grunde die Annahme eines Dinges, eines Gegenstandes, einer beharrenden Substanz. Denn beides, Gesetz und Substanz, ist zeitlos. Aber der Weg zu Gott ist die Zeit, die Tätigkeit, die Kraft, die Bewegung. Die Kunst, von der Romantik immer als Sinnbild der Unendlichkeit gedacht und nicht als Schönheit der Gestalt und Form, sondern als innere Schönheit und Bedeutung, wird nun von Schlegel als die gestaltete Erinnerung an Gott und sprachgewordene Sehnsucht zu ihm hin und als die Begeisterung durch seine Gegenwart erkannt.

Die Vergeistigung und Verklärung der Natur, so eigentümlich der Romantik, heißt jetzt: Erlösung der Natur aus ihrem Abfall. So mündet die Romantik wie von selbst in diese Mystik ein. Die Grundbegriffe der Romantik: Zeit und Ewigkeit als Weg und Ziel waren eben die Grundbegriffe der Mystik auch.

Man kann vielleicht nirgends so deutlich wie hier jenen tiefen Zusammenhang zwischen der Idee der Zeit und der romantischen Dichtung, Philosophie und Religion erkennen. Alles kam auf die Beziehung an, die zwischen Zeit und Ewigkeit besteht. Die Ewigkeit, so sagte Friedrich Schlegel in den Vorlesungen über die Philosophie der Sprache, ist keineswegs die vollkommene Abwesenheit oder die unbedingte Verneinung aller Zeit, denn darin würde auch die gänzliche Verneinung alles Lebens liegen, und es geht nicht an, vom Dasein Gottes das Leben auszuschließen. Die Ewigkeit ist vielmehr: «die volle, vollständig allumfassende, vollendet vollkommene Zeit, die nämlich nicht bloß nach außen unendliche, nämlich ohne Anfang und Ende fortlaufend immerwährende, sondern auch innerlich unendliche, wo also in der unendlich lebendigen, durchaus lichten Gegenwart und in dem seligen Gefühl derselben, die ganze Vergangenheit und auch die ganze Zukunft ebenso lebendig, ebenso klar und hell, ja ebenso gegenwärtig wäre als die Gegenwart selbst». Es ist die unendliche Zeit, zu der die irdische Zeit, in deren Banden diese Sinnenwelt gefangen liegt, erhoben und verklärt werden soll. Denn noch gibt es eben eine zweifache Zeit: die endliche, irdisch gefangene und gefesselte, wo die starre Gegenwart, dieser Feind von Geist und Gott, allein hervorragt und alles despotisch beherrscht, die Vergangenheit in die Nacht des Todes versenkt ist und die Zukunft nur in trüber Dämmerung schwebt, bis auch die Gegenwart zu nichts geworden und in das allgemeine Todesdunkel der Vergangenheit be-

graben ist. Und ferner die unendliche Zeit, in der es nicht Vergangenheit und Zukunft gibt, sondern nur eine unendlich dauernde lebendige Gegenwart. Berührungspunkte und Übergangsmomente zwischen der endlichen und unendlichen Zeit sind: die Ekstase, die Kunstbegeisterung, der Tod.

Man kann aber von der romantischen Dichtung sagen, daß sie von Anfang an diese unendliche Zeit durch ihre Sehnsucht und Erinnerung, ihre lebendige Bewahrung der Vergangenheit in der Erinnerung und ihre lebendige Vergegenwärtigung der Zukunft durch die Prophetie, sowie durch ihre musikalische Form der unendlichen Melodie herzustellen versuchte, diese Form, in der ja auch der sinnlich verklungene Ton eben als notwendiges Element der ganzen, unendlichen Melodie noch geistig weiterlebt. Dieser Inbegriff mystischer Zeitvorstellung bei dem späteren Schlegel war denn auch keineswegs erst der ermüdeten Romantik eigen. Er war wirklich von Anfang an der eigentlich romantische Grundbegriff. Novalis schon stellte im «Heinrich von Ofterdingen» den Weg des romantischen Geistes durch die Zeit zu solcher Ewigkeit hin dar. Der Weg und der Roman endet mit der «Vermählung der Jahreszeiten».

Tief in Gedanken stand der neue Monarch. Er gedachte  
 Jetzt des nächtlichen Traums, und der Erzählungen auch,  
 Als von der himmlischen Blume zuerst er gehört und, getroffen  
 Still von der Weissagung, mächtige Liebe gefühlt.  
 Noch dünkt ihn, er höre die tief eindringende Stimme,  
 Eben verlasse der Gast erst den geselligen Kreis,  
 Flüchtige Schimmer des Mondes erhellten die klappernden Fenster,  
 Und in des Jünglings Brust tobte verzehrende Glut.  
 Edda, sagte der König, was ist des liebenden Herzens  
 Innigster Wunsch? was ist ihm der unsäglichste Schmerz?  
 Sag' es, wir wollen ihm helfen, die Macht ist unser, und herrlich  
 Werde die Zeit, nun du wieder den Himmel beglückst. –  
 «Wären die Zeiten nicht so ungesellig, verbände  
 Zukunft mit Gegenwart und mit Vergangenheit sich,  
 Schlösse Frühling sich an Herbst, und Sommer an Winter,  
 Wäre zu spielendem Ernst Jugend mit Alter gepaart:  
 Dann, mein süßer Gemahl, versiegte die Quelle der Schmerzen,  
 Aller Empfindungen Wunsch wäre dem Herzen gewährt.»  
 Also die Königin; freudig umschlang sie der schöne Geliebte:  
 Ausgesprochen fürwahr hast du ein himmlisches Wort,

Was schon längst auf den Lippen der tiefer Fühlenden schwebte,  
 Aber den deinigen erst rein und gedeihlich entklang.  
 Führe man schnell den Wagen herbei, wir holen sie selber,  
 Erstlich die Zeiten des Jahrs, dann auch des Menschengeschlechts. —

Sie fahren zur Sonne und holen zuerst den Tag, dann zur Nacht, dann nach Norden, um den Winter, alsdann nach Süden, um den Sommer zu finden, von Osten bringen sie den Frühling, von Westen den Herbst. Dann eilen sie zur Jugend, dann zum Alter, zur Vergangenheit wie zur Zukunft. Solche Umwandlung der Zeit in Unendlichkeit ist auch der Grundgedanke in dem malerischen Hauptwerk der Romantik: in Ph. O. Runges «Tageszeiten».

Es lag in dem Unendlichkeitserlebnis selbst begründet, daß es der Romantik die Sehnsucht nach einer religiösen Gemeinschaft eingab, welche letzten Endes allein imstande war, schon in der Zeit den einen und unendlichen Geist hervorzubringen. Schleiermacher zeigte in seinen Reden, wie das religiöse Erlebnis der Unendlichkeit notwendigerweise zu religiöser Gemeinschaft führe, und Novalis pries in seiner Schrift «Christenheit oder Europa» jene «echtkatholischen» Zeiten, wo eine gemeinsame Liebe zu Gott das Band der menschlichen Gesellschaft war, an dessen Stelle Luther dann die «heilige Allgemeingültigkeit der Bibel» setzte, die wahre Religionsgemeinschaft damit zerstörend, weil diese die gemeinsame Liebe ist. Die Gesellschaft Jesu wurde von Novalis zum ewigen Muster aller Gesellschaften aufgestellt, die «eine organische Sehnsucht nach unendlicher Verbreitung und ewiger Dauer» fühlen, und die geheimen Gesellschaften und Orden, welche mit der Gemeinsamkeit ihres Lebens an die unendliche Gemeinsamkeit in Gott erinnern, traten in der romantischen Dichtung, bei Zacharias Werner etwa, an die Stelle jener klassischen Gemeinschaftsformen, in denen die Gestalten der klassischen Dichtung gleich Säulen eines antiken Tempels standen. Diese Orden, in denen das Geheimnis der unendlichen Gemeinsamkeit bewahrt wurde, traten auch jenem Orden der freien Maurer gegenüber, dem auch Goethe angehörte und Lieder dichtete. Denn dieser bewahrte den Gedanken der allgemeinen, zeitlosen, kosmischen Menschheit. Der Maurer von Weimar baute an einem Tempel, der den ganzen Raum umschließt, Zacharias Werner an einem Dome der unendlichen Zeit.

Friedrich Schlegel aber sah den Bau schon in der katholischen, der gemeinsamen Kirche errichtet und trat in sie ein. Es war nicht Umkehr, sondern Ziel seines Weges. Denn von Anfang an hatte ihn und die Ro-

mantik die Sehnsucht nach Erlösung aus der Einsamkeit des abgeschlossenen Selbst getrieben. Der romantische Mensch konnte nicht selig in sich selber sein, weil die Unendlichkeit, die seine Sehnsucht war, niemals in Form zu schließen war. Daher die romantische Öffnung aller Form von Anfang an, die neue Liebe und das neue Chaos, und alles, was den Zwischenraum vernichtet und Geist dem Geiste verbindet. So fand denn Friedrich Schlegel endlich in der Kirche diese geistige Gemeinschaft vorgebildet, die nichts als Sinnbild jener Einheit ist, von der die Seele abfiel, um auf dem Wege der Zeit in sie zurückzukehren.

Man pflegt den romantischen Katholizismus, in dem so viele Romantiker endeten, einen ästhetischen zu nennen. Aber das Wort besagt gar nichts, wenn man ihn etwa mit dem ästhetischen Staate der Klassik vergleicht. Es war nicht die Schönheit der Form von Kunst und Kultur, welche die Romantik in die gemeinsame Kirche zog, sondern ihre unendliche Bedeutung, ihre geistige Schönheit. Sie sah nicht Bild, sondern Sinnbild. Es war die Auflösung der geschlossenen Persönlichkeitsform in die Gemeinschaft Gottes. So wenig das romantische Gedicht «ästhetisch» war, so wenig war es diese kirchliche Gemeinschaft. In der Tat: wie ein klassisches und ein romantisches Gedicht verhält sich der ästhetische Staat der Klassik zu der romantischen Kirche. Dort Einheit, die sich in der Vielheit der geschlossenen, gleichen und freien Teile offenbart, hier die Persönlichkeit als Abfall und als Schuld verstanden und aufgelöst in die unteilbare Gemeinsamkeit. Dort das allgemeine Gesetz in die Erscheinung eingeschlossen und in ihr verwirklicht, hier aber der gemeinsame Gott im Sinnbild der Gemeinschaft nur erinnert und ersehnt.

Man hört wohl manchmal Verwunderung darüber äußern, daß die Romantik, welche sich doch so offensichtlich von aller antiken, klassischen Verleiblichung der göttlichen Dinge und Vergöttlichung des Leibes wendete und den Weg nach innen aus dem Raume ging, sich dann doch zum Katholizismus bekannte, der, mit seiner künstlerischen Vergegenwärtigung und Verleiblichung der göttlichen und heiligen Dinge im Raum, das Erbe der Antike antrat, und daß der romantische Geist, der ursprünglich alle feste Form und Tradition verachtet und das Recht der Subjektivität verkündigt hatte, sich nun dem festgefügtten Bau dieser allgemeinen Kirche einfügte, während die deutsche Klassik, die im Sinne der Antike die ästhetisch räumliche Gestaltung und Verleiblichung allen Geistes wollte, auf dem Boden des kunstlos geistigen, formlos innerlichen Protestantismus erwuchs und ihm auch treu blieb, ja, sich gegen den Katholizismus der Romantik empörte. Es ist in der Tat



ein höchst bemerkenswertes und problematisches Phänomen: daß deutsche Klassik immer aus einer protestantischen Geistigkeit heraus entstand, deutsche Wiedergeburt der Antike gleichzeitig immer eine Abkehr von der katholischen Kirche war. Renaissance und Reformation wirkten im sechzehnten Jahrhundert Hand in Hand. Der Humanismus bereitete das Werk Luthers nicht nur vor, sondern stützte es und schützte es mit dem Geiste Melanchthons und dem Schwerte Hutzens und gab ihm Form und systematische Architektur. Die antikisierende Dichtung damals, das Drama des klassischen Stiles etwa von Paul Rebhuhn, und seine Einführung des nach antikem Vorbild messenden Rhythmus erwuchs aus protestantischem Geiste. Goethe und Schiller und all jene, welche ihnen den Boden bereiteten, Herder, Wieland, Klopstock, sind nur als Protestanten denkbar. Der Sturz der Romantik durch das junge Deutschland war gleichzeitig ein Sieg des Protestantismus und eines neuen Bekenntnisses zum Griechentum.

Jede romantische Strömung in Deutschland andererseits hat immer eine Wendung zum Katholizismus hin genommen, so daß sich wirklich die deutsche Klassik zur Romantik wie der Protestantismus zum Katholizismus zu verhalten scheint.

Man muß, um dieses Phänomen ganz zu verstehen, jene erste Berührung von Humanismus und Reformation ins Auge fassen. Es war ihre gemeinsame Basis, daß sie ihre neue Kultur auf einem wesenhaften und ursprünglich reinen, von allem Dogmatismus losgelösten Menschentum gründen wollten. Eine Wiedergeburt des Menschen schwebte ihnen beiden vor, und da man das Urbild solchen Menschentums sowohl in der Antike wie im biblisch reinen Christentum fand, so fielen die Grenzen zwischen Antike und Christentum zugunsten einer Religion des reinen Menschentums. Es handelte sich für die Renaissance wie für die Reformation darum, den Menschen aus einem in göttlicher und menschlicher Gemeinschaft untergehenden Element zu einer in sich selbst geschlossenen Persönlichkeit zu machen. Denn das tat auch Luther. Er reformierte den Menschen zu einer religiösen Persönlichkeit, welche Gott in sich selbst und von sich selbst aus finden muß. Niemand kann durch die Heilmittel der kirchlichen Gemeinschaft und die Fürsprache anderer Menschen Vergebung und Erlösung finden. Niemand kann für einen anderen das Sakrament empfangen. Jeder hat das Recht und die Pflicht der Bibelkenntnis. Damit fiel auch die katholische Scheidung zwischen geistlichem und weltlichem Stande fort. Alle Menschen ohne Unterschied sind geistlichen Standes und Priester Gottes; und alle sind auch weltlichen Standes, denn ihre Sendung ist: Gott inmitten dieser

Welt zu wirken, zu verwirklichen. Was dem Protestantismus eine Art von klassischer Geistigkeit verlieh, war eben dieses, daß er die gotisch-katholische Antithese von Gott und Welt, von Zeit und Ewigkeit zu einer neuen Harmonie zu bringen wußte. Wohl liegt auch Luthers Werk die schärfste Antithese zugrunde. Der Bau auf diesem Grunde aber stellt die Lösung her, und der Mensch wurde wieder Bürger dieser Welt, auf Erden heimisch und gerade dadurch seiner geistigen Mission zurückgegeben. Er kann den Gedanken an Tod und Vergänglichkeit, an Staub und Asche und Verwesung von sich weisen. Denn er hat die Gewißheit der Sündenvergebung durch die Gnade und den Glauben, und daß der Tod den Stachel und den Sieg verloren habe. Nicht mehr das katholische «memento mori», sondern «Gedenke zu leben» war die Losung des humanistischen wie des protestantischen Menschen. In Welt und Leben gilt es Gottes Willen zu verwirklichen. Der Mensch hat, in welchem Amt und Beruf auch immer, geistlichen Standes ein weltliches Werk zu tun. Jeder weltliche Beruf, wenn er nur durch die Gesinnung innerlich geheiligt und verklärt ist, jede Tat im Dienste menschlicher Gemeinschaft ist der wahre Gottesdienst. Das war die neue Botschaft: daß Gottesdienst und Weltdienst eines ist, daß, wer für die Ewigkeit wirken will, die Forderung des Augenblicks erfüllen muß. Diese Überwindung der Antithese von Gott und Welt und Ewigkeit und Augenblick mußte einen Goethe, auch in der Zeit, da er ganz in der Antike lebte, dem Protestantismus geneigt erhalten. Diese Heiligung der Welt und diese Verweltlichung des Heiligen, die «Weltfrömmigkeit» mit einem (Goetheschen) Worte, mußte ihn gewinnen. Das rühmte er denn auch an Luthers Tat, daß sie den Menschen wieder befähigte, mit festen Füßen auf Gottes Erde zu stehen und uns in unserer gottbegabten Menschennatur zu fühlen.

Auch die Antithese vom Glauben und Werk, von Liebe und Gesetz war aufgehoben. Nur das Werk, das ohne Zweck und Interesse aus dem Glauben kommt, nur das Gesetz, das aus reiner Liebe und innerlicher Freiheit erfüllt wird, trägt Sinn und Recht in sich. Wie nah berührt sich doch solche Botschaft mit der klassischen Ethik und Ästhetik, dem Evangelium des schönen Menschen und des schönen Werkes. Die Harmonie von Liebe und Gesetz: sie ist das Wesen der klassischen Schönheit und macht sie zur Erscheinung menschlicher Freiheit und Totalität.

Es war freilich eine spezifisch deutsche Klassik, wie sie von Luther verwirklicht wurde. Aber auch darin gerade kam der Protestantismus der Weimaraner Klassik sehr entgegen. Denn diese protestantische

Überwindung der Antithese kann, wie Luther wußte und kündete, doch nur im Widerstande gegen die Natur, den Leib, die Welt, die Masse erkämpft werden. Das unterscheidet deutsche Klassik von Antike und Romanentum. Die Welt muß mit Gewalt vom Geiste zu seinem Dienst gezwungen werden, denn sie widersteht dem Geiste. Sie ist ihm nicht gegeben, sondern aufgegeben, daß er ihren Widerstand breche und sich in ihr, mitten in ihr, zu verwirklichen vermag. Darum ist nach Luther das weltliche Schwert so notwendig, wie auch die Entsagung notwendig ist, wenn der Leib dem Geiste folgen soll. Dies ist das Wesen deutscher Harmonie von Welt und Gott und Leib und Geist: es ist ein immer neu zu erkämpfender Frieden.

So aber war ja auch Schillers klassische Kunst ein Kampf des Geistes mit der Materie, ein Sieg der Form über den widerstrebenden Stoff, der Freiheit über das Schicksal. Es war die Klassik eines erhabenen, heroischen Menschentums. Aber auch Goethes Gestalt und Werk vollendete sich, wie man ja sah, nur durch die Kraft der Entsagung.

Was aber die Kunst betrifft, so gab es auch hier einen wichtigen Berührungspunkt. Humanismus und Reformation hatten sich in einer neuen Heiligung und Schätzung des Wortes, der Sprache getroffen. Der Humanismus sah zum ersten Male, daß antike Dichtung reines Sprachkunstwerk sei, Luther fand den Ausdruck und die Gestalt des Gottes und des Geistes nicht in Bild und Geste, Gewand und Ort, sondern einzig in dem reinen Worte. Es war die Folge des Humanismus wie des Protestantismus, daß die Dichtung damals im Gegensatz zu der des gotischen Stiles allein im Wort gestaltete und Sprachkunstwerk wurde. Das aber war das Wesen jeder klassischen Dichtkunst in der Antike wie in Weimar, daß sie, absehend von allem Ausdruck in Bild und Geste, Zeit und Ort, nur im Leibe des Wortes gestaltete. Goethes *Iphigenie* also war in diesem Sinne ebenso protestantisch wie antik.

So bestand denn wirklich eine tiefe und wesenhafte Beziehung zwischen dem Protestantismus und der deutschen Klassik, und man versteht, daß die Gemeinschaftsidee Weimars nicht die katholische Kirche, sondern eine weltliche Gesellschaft war, in welcher der Mensch als ein freier, gleicher und geschlossener Teil an seiner Stelle und in seinem weltlichen Beruf dem Ganzen dient.

Die Romantik aber hatte das Erlebnis des unlöslichen und tragischen Widerspruches zwischen Zeit und Unendlichkeit. Es gab für sie keine Lösung in der Schönheit und auch nicht in der Erhabenheit des Heroismus, sondern nur den Übergang aus Zeit in Ewigkeit durch die Ekstase und den Tod. Dies war es, was sie von vornherein zum Katholi-

zismus führen mußte. Sie glaubte nicht an die geschlossene Form der religiösen Persönlichkeit, die rein in sich und ganz von sich aus Gott erleben kann, so wie sie nicht an die Gleichheit des geistlichen und weltlichen Standes glaubte, weil ihr Erlebnis eben jene letzte Dissonanz von Gott und Welt war. Sie konnte nur in ihrer letzten Konsequenz eine religiöse Gemeinschaft wollen, die sich über jeder weltlichen aufbaut, und in der keine republikanische Gleichheit geschlossener Persönlichkeiten herrscht, sondern eine hierarchische Stufenfolge bis zu einem heiligen Menschentum emporführt. Es war, wie schon gesagt, kein Ästhetizismus, der sie in die katholische Kirche trieb. Der festgefügte, systematisch ausgeführte Bau dieser Kirche hatte für sie nicht den Reiz einer schönen Architektur, sondern war für sie ein Zeugnis göttlicher Institution, sowie sie in der Kunst des Katholizismus nicht die sinnliche Schönheit, sondern die Andeutung und Bewahrung eines Geheimnisses sah, das niemals leiblich zu erscheinen, sondern nur im Abglanz des Sinnbildes zu scheinen vermag.

Es war endlich der gleichsam historische Charakter dieser Kirche, ihr Weg aus Vergangenheit in Zukunft, ihre Verwandlung der räumlich ruhenden Welt in Bewegung und Geschichte, was Friedrich Schlegel zu ihr zog, und was dem Protestantismus nicht eigen war. Die katholische Kirche, so sagte Schlegel in seinen philosophischen Vorlesungen, ist ein von der Gottheit instituierter Bund unter den Menschen, wodurch die ursprüngliche Offenbarung erhalten, lebendig fortgepflanzt und von allen Mißverständnissen gereinigt werden soll, und wodurch die Menschen, auf dem Wege der Hoffnung und Weissagung des himmlischen Reiches, zur tätigen Mitwirkung an der wahren Weltvollendung und der Errichtung dieses Reiches aufgefordert und gestärkt werden und so ihrer höchsten Bestimmung zugeführt werden sollen. Dies gibt auch der Poesie und Kunst nach Schlegel ihre Stellung in der katholischen Kirche. Die Poesie hat die alte Tradition, welche in der ursprünglichsten Mythologie schon, wenn auch entstellt und mißverstanden, doch enthalten war, zu bewahren und als Ahnung der himmlischen Zukunft das gemeinschaftliche Medium, das Band und die Sprache der Kirche zu sein. Indem die Verkündigung jener ältesten Offenbarung und die Weissagung der fernsten Zukunft die einzige Aufgabe ist, worauf sich die Sprache der Kirche beziehen kann, so erhalten wir das höhere Gesetz, daß alle Poesie mythologisch und katholisch sein muß. Auch die Bestimmung der bildenden Kunst kann nur diese sein: die göttlichen Geheimnisse der Religion zu verherrlichen und durch sichtbare Darstellung des noch unsichtbaren Gottesreiches das



himmlische Reich herstellen zu helfen, die Natur zu verklären und die Erde ihrer Fesseln zu entledigen. Die höchste Kunst aber ist auch in dieser Kirche die Musik, die Sprache Gottes, die einzig universelle Sprache überhaupt.

Man sieht: die romantische Einkehr in die Kirche war keineswegs ein Ende der romantischen Sehnsucht und Erinnerung; so wenig wie die Kirche selbst, auch darin vom ästhetischen Staate unterschieden, ein Zustand der Vollendung war. Sie ist, wie Adam Müller einmal sagte, nur unendlich fest, «insofern sie unendlich offen, in unendlicher Bewegung und Erweiterung erscheint». Er gab sogar dem Protestantismus dieses Recht und diesen Sinn: daß er «ein Eröffnen der bisher geschlossenen Kirche» war. «Der revolutionäre Wunsch, das Reich Gottes zu realisieren», sagte F. Schlegel einmal, «ist der elastische Punkt der progressiven Bildung.» Wie die romantische Dichtung also eine «progressive Universalpoesie» war, so diese Kirche ein progressives Gottesreich. Die Romantik kam in dieser Kirche nicht zur Ruhe, womit sie aufgehört hätte, Romantik zu sein, sondern die Kirche gerade hielt ihre Sehnsucht und Erinnerung beständig wach, indem sie ihr das Bild der Gottheit immer gegenwärtig vor die Seele hielt. Die romantische Sehnsucht konnte nicht enden, solange es noch die Form im Raume und den Gang der vergehenden Zeit gab. Die letzte Entsagung war noch nicht geschehen.

In den Gedanken der Entsagung endete die Romantik wie die Klassik auch. Aber die Klassik entsagte der unendlichen Sehnsucht, um Form und Schönheit zu werden, die Romantik aller Form und Gestalt, um unendlich und heilig zu werden. In den Dramen von Werner, Arnim und Brentano ist dieser romantische Gedanke der Entsagung das Motiv. Ihr Gipfel ist: dem Leben zu entsagen, ist der Tod. Die letzte Konsequenz der Romantik mußte die Sehnsucht nach dem Tode sein.

Auch der junge Goethe hatte solche Sehnsucht gekannt. Er hätte niemals ohne sie seinem Prometheus jenes dionysische Bekenntnis zum Tode geben können, welches diesen zum Augenblicke macht, «der alles erfüllt, alles was wir gesehnt, geträumt, gehofft, gefürchtet . . .»

Wenn aus dem innerst tiefsten Grunde  
Du ganz erschüttert alles fühlst,  
Was Freud' und Schmerzen jemals dir ergossen,  
Im Sturm dein Herz erschwillt,  
In Tränen sich erleichtern will,  
Und seine Glut vermehrt,  
Und alles klingt an dir und bebt und zittert,

Und all die Sinne dir vergehn,  
 Und du dir zu vergehen scheinst  
 Und sinkst,  
 Und alles um dich her versinkt in Nacht,  
 Und du, in inner eigenstem Gefühl,  
 Umfassest eine Welt:  
 Dann stirbt der Mensch.

Aber mit romantischer Entsagung hat dieses nichts zu tun. Diese Hymne kommt aus der Sehnsucht des Sturm und Drang, die Unendlichkeit der Zeit in einem einzigen Augenblick zusammenzudrängen und auszuschöpfen. Sie ist zutiefst eine Hymne nicht auf den Tod, sondern auf das Leben, das sich im Augenblicke des Todes erst zu einer letzten Kraft und Größe und Einheit sammelt, um dann auszuruhen und von neuem wieder aufzuleben. Denn es ist unendlich.

Wenn alles – Begier und Freud' und Schmerz –  
 In stürmendem Genuß sich aufgelöst,  
 Dann sich erquickt, in Wonne schläft –  
 Dann lebst du auf, aufs jüngste wieder auf,  
 Von neuem zu fürchten, zu hoffen, zu begehren!

Der klassische Goethe aber wußte eine andere Ewigkeit und Dauer des Lebens. Er wußte, daß der Mensch seinen Augenblick, sich selbst verewigen kann, wenn er die ewige Form des Menschen, die niemals sterben kann, in sich verwirklicht. Das Urbild dauert ohne Zeit und ist darum über den Tod erhaben, welcher nur die Zeit ergreifen kann. Darum empörte sich auch Goethe gegen den romantischen Kultus des Todes, wie man sah. Denn dieses heißt schon, sich der Zeit und damit auch dem Tode zu ergeben. Der Mensch aber sei nicht den vergänglichen, sondern den bleibenden Dingen zugewendet. Dann dauert er. So konnte denn Goethes Wahlspruch lauten: «Gedenke zu leben», und bei den Exequien Mignons singt der Chor: Schaut mit den Augen des Geistes hinan! In euch lebe die bildende Kraft. Kehret ins Leben zurück. Entflieht der Nacht. Tag und Lust und Dauer ist das Los der Lebendigen. Und die Jünglinge singen: Schreitet, schreitet ins Leben zurück! Nehmet den heiligen Ernst mit hinaus! Denn der Ernst, der heilige, macht allein das Leben zur Ewigkeit. Ein größerer Gegensatz als der, den die Hymnen des Novalis an die Nacht und an den Tod zu diesem Hymnus Goethes auf das Leben angesichts des Todes bilden, ist einfach nicht zu denken. Der späte Goethe aber glaubte noch in einem wörtlicheren Sinne nicht

an den Tod. Denn er glaubte an die Pflicht der Natur, dem Menschengeist, der rastlos tätig war, einen neuen Raum zu weiterer Wirksamkeit anzuweisen, so wie Goethe ihn am Ende seinem Faust anwies. Den Gott konnte denn Goethe auch nur in der griechischen Gestalt des zeitlos Lebenden denken. Die Anbetung eines sterbenden und toten Gottes war ihm verhaßt. Er ließ in der christlichen Kunst nur den auferstandenen Christus gelten.

Dem Geiste Schillers stand als einem tragischen Dichter der Gedanke des Todes näher. Aber die ganze Intention seiner Tragödie war gar nichts anderes als der klassische Sieg über den Tod. Denn auch Schillers Gedanke und Erlebnis war, daß der Tod nur über den zeitlichen Menschen Herr ist. Er ist der Inbegriff des von außen kommenden Schicksals, das der erhabene Mensch besiegt, weil er der Zeit nicht angehört. Der Tod also ist auch hier der Feind, der zu überwinden ist, damit der ewige Mensch sei und dauere. Auch Schiller entfloh dem flüchtigen Leben, wie der romantische Mensch. Aber er floh nicht wie dieser in das Reich des Todes, sondern in das des zeitlosen Ideals, der Schönheit und Erhabenheit, wo der Mensch dem Tode nicht mehr unterworfen ist. An ihn selbst trat der Tod von außen als ein Schicksal heran, das keinen Sinn und kein Gesetz besitzt. Aber es konnte nur den Leib vernichten. Der Geist blieb Herr und Meister. Und Goethe! steht er nicht wirklich als der Herr des Todes da, der dann erst starb, als er sich ganz als Mensch vollendet hatte und auch das Werk, über das hinaus nichts zu denken war, den Faust, ganz abgeschlossen hatte. Hier war der Tod ja wirklich nur das Siegel der Vollendung.

So siegt die klassische Dauer über den Tod. Die Menschen dieser Dichtung sterben nicht von innen her, und wenn sie aus Freiheit sterben, so tun sie es, um das ewige Gesetz in sich zu retten und zu versöhnen und so des Todes Herr zu werden. Der romantische Mensch aber lebte nicht als ein zeitloser in der Zeit. Sondern er lebte die Zeit, die ewig sterbende, und ging ihre Bahn der Schmerzen. Die Flamme des Lebens war in ihm eine verzehrende, und die schöpferische Kraft gerade zerstörte ihn. So ging es Kleist und Hölderlin, und so wird das Leben Berglingers geschildert. Diese Menschen sterben von Anbeginn ihres Daseins, ob sie nun diesem innersten Schicksal noch bis zur letzten Ergebung zu entfliehen trachten, wie etwa Kleist, oder mit stiller Sehnsucht und Erwartung diesen Weg zu ihrem Ziele wandern wie Novalis. Tödliche Krankheit, die Sucht zu schwinden, hat hier gleichsam nur noch einen symbolischen Sinn. Wenn Goethe das Romantische mit dem Kranken gleichsetzte, so hat dies jenseits seiner klassischen Bewer-

tung tiefe Wahrheit. Denn es war der Sinn des romantischen Lebens, daß es sich von innen her verzehrte und ein Sterben war, ein Weg zum Tode. «Leben», sagte Novalis einmal, «ist der Anfang des Todes. Das Leben ist um des Todes willen.»

Dies war nicht immer auch Sehnsucht nach dem Tode, keineswegs. Aber wo sie nicht war, da kam denn doch, wie für Kleist, der Augenblick, wo er die innere Notwendigkeit des Todes begriff und ehrte. Denn es waren nicht die materiellen Sorgen, Enttäuschungen der Ruhmbegier und der Schöpfungskraft und Schmerzen um das Vaterland, die ihn zum Tode bewegten, es sei denn in diesem Sinne, daß all dieses dazu beitrug, ihm das Wesen des Lebens überhaupt zum Bewußtsein zu bringen und ihm dieses so unmöglich zu machen. Entscheidend war, daß er das Ziel, das ihm vor der Seele schwebte, aus dem Grunde des Lebens nicht in ihm erreichen konnte, und so kämpfte sein Lebenswille einen dauernden Kampf mit seinem Willen zum Tode, bis er sich zu jener letzten Bereitschaft, ja Seligkeit des Todes hingungen hatte.

Andere aber hatten wirklich die Sehnsucht nach dem Tode und die «Todeslust», «das wunderbare Sehnen dem Abgrund zu», «ins All zurück die kürzeste Bahn zu ergreifen». Davon sang Hölderlin (Stimme des Volks). Er selbst freilich wußte noch um das apollinische Maß, das solcher Sehnsucht eine Grenze setzt und sie zu Hybris macht.

In der Sehnsucht nach dem Tode und der Todeslust trafen sich die dionysischen und die christlich-romantischen Geister der Zeit. Es ist sehr eigentümlich, wie in der griechischen Antike, welche doch für die Klassik als der Kultus des Lebens gegolten hatte, nun der Kultus des Todes gefunden wird. Der romantische Mythologe Friedrich Creuzer sah nun den Zielpunkt des antiken Strebens in der Ergründung des Todes und fand die Einheit des Todes mit dem dionysischen Waldgott Silen. Aber dieser dionysische Kultus des Todes war doch, wie schon bei Gelegenheit des jungen Goethe zu sagen war, in Wahrheit ein Kultus des Lebens, des unendlichen nämlich, das sich durch den Tod verjüngt. So ist es auch in Hölderlins «Empedokles».

In dem Willen zur Unendlichkeit traf sich der dionysische Geist mit dem Geiste der Romantik. Aber die Romantik dachte an eine Unendlichkeit, die jenseits des Lebens ist und nicht des Todes zu unendlicher Verjüngung erst bedarf, zu der jedoch der Tod die Pforte ist. Hier löst sich denn das Geheimnis des Todes wie der Romantik. Die Romantik ging den Weg der Zeit und erlebte ihre Vergänglichkeit. «Alle Poesie», sagte Novalis einmal, «hat einen tragischen Zug. Alles Leben endet



mit Alter und Tod.» Aus diesem Erlebnis der Zeit kam der Romantik die Sehnsucht nach Unendlichkeit. Sie suchte diese in der Erinnerung, der Liebe, der Kunst und wo noch sonst und mündete doch immer in den Gedanken des Todes. Der Tod ist das Ende der Zeit und also das Ende des romantischen Weges. Er ist die Pforte in die Unendlichkeit und also der Anfang der romantischen Erfüllung. Er ist der Augenblick des Überganges aus der Zeit in die Unendlichkeit und also der romantische Augenblick an sich.

Manchmal aber – und gerade an so entscheidender Stelle wie im «Heinrich von Ofterdingen» – steigt auch die Idee der Seelenwanderung in der Romantik auf. Es scheint sogar, als sollte sie in dem Roman des Novalis die Lösung des Mysteriums bringen, und wirklich konnte sie ja das Geheimnis lösen, in dessen Dunkel die Romantik ganz versenkt war. Der romantische Mensch erlebte die Geschichte wie ein unteilbares Leben und wie die Geschichte seines eigenen Selbst. Die Rückkehr der Seele in die Zeit sagte ihm: sie ist dein eigenes Leben, deine eigene Geschichte. Daher dein wissendes Gefühl von ihr. Die Einheit deiner Seele ist es, die durch die Verwandlung der Zeiten wandert. Du warst in der Vergangenheit und wirst in Zukunft sein. Du bist nicht Teil der Zeit, du bist die Zeit und gehst den Weg der Läuterung zum Ziele der Unendlichkeit. Der Tod ist das Geheimnis der Gestaltverwandlung, die bis zum Ziel der Wanderung dauert. Dann wird kein Tod mehr sein. Wie anders war doch Goethes letzte Vorstellung der Dauer über den Tod hinaus: nicht Wanderung und Verwandlung durch die Zeit, sondern Steigerung, Erhebung im Raume, ein neuer Boden der Tätigkeit für Faust.

Den romantischen Menschen also ist der Tod nicht Feind und Schicksal, das von außen kommt, sondern er ist ihr Ziel, dem sie von innen her zuwandern, und ihr Freund, der sie erlöst, ihr Heiland. In den Hymnen des Novalis ist er denn auch mit Christus ganz zusammengeschmolzen. Das Christentum wurde von der Romantik als die Religion des Todes geglaubt, welche sein Geheimnis auflöst. Dies scheidet das Christentum von der Antike, welche den Tod nicht verstand, wie es die Romantik von der Klassik scheidet. Die Dramen Werners sind Mysterien, die in das Geheimnis des Todes einweihen, und wie in früheren Epochen der christlichen Dichtung es schon geschah, berauscht sich dieser Dichter an der Verwesung, weil sie die Blume der Unendlichkeit, die blaue Blume, nährt, und die dramatische Verwandlung seiner Gestalten ist diese, daß ihr Wille zum Leben sich in die Bereitschaft und Seligkeit des Todes bekehrt. Sie werden Märtyrer aus To-

deslust. Sie wollen die schuldhafte Form des eigenen, geschlossenen Daseins zerbrechen. Denn Form ist nun zu Schuld geworden. Novalis spricht einmal von dem «Kunstsinne für den Tod», und wirklich ist der Sinn der romantischen Kunst dem Sinne des Todes gleich. Denn diese Kunst zerbrach die geschlossene Form und verwandelte alle Vielheit in Einheit, und Dauer in Unendlichkeit, dem Tode gleich. So hatte denn jedes Gedicht in dem romantischen Musenalmanach (1802) ein tiefes Recht, das «Hellenik und Romantik» wie Leben und Tod vergleicht.

Eines aber gab es, was der Romantik schon in der Zeit das Vorgefühl des Todes geben konnte, und dieses war die Zeit der Nacht, der die Hymnen des Novalis galten. Wie Leben und Tod, so steht sich auch wie Tag und Nacht die Klassik und Romantik gegenüber, zusammen erst das Jahr der Seele erfüllend. Man weiß, wie Goethe das Licht der Sonne in einem wahren Sinn anbetete. Sein Gedicht «Altpersisches Vermächtnis» ist ein Bekenntnis zur Religion des Lichtes. Denn es macht das Auge sehend, dieses klassische Allorgan, und erhellt den Raum, dieses Königtum des klassischen Geistes, und gibt den Dingen Grenze, Vielheit, Klarheit, Ordnung, Gegenwärtigkeit. Auch Schiller plante eine Hymne auf das Licht. Wenn aber Friedrich Schlegel eine «Romanze vom Lichte» sang, so tat er es, weil das Licht, wie Schlegel in seinen «Philosophischen Vorlesungen» ausführte, gerade den Raum auflöst und ihn durch seine wogende Bewegung aus Starrheit und Beharrlichkeit in Tätigkeit, Bewegung und Freiheit verwandelt und dadurch mit der Ansicht des Idealismus verträglich macht, weil es die Körperwelt verklärt, verbrennt, vergeistigt und unendliche Fülle in unendliche Einheit bindet. Die Hymnen des Novalis aber gelten der «heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht», der «schwärmerischen», «hoherhabenen», wie Hölderlin sie grüßte. Hölderlin freilich kannte noch und verkündigte das Gebot: besonnen zu bleiben bei Nacht. Aber die anderen gingen in ihr auf. Denn sie erfüllt die Sehnsucht der Romantik. Sie versenkt den Raum mit seinen begrenzten, vielen, getrennten Dingen und hebt in die erlöste und unendliche Zeit des inneren Gemütes. Sie öffnet die «unendlichen Augen in uns», die alle Tiefen durchschauen, und so nahen denn die unendlichen Fernen der Zeit; Erinnerung und Sehnsucht werden wach und wecken die Vergangenheit und Zukunft zu gegenwärtigen Gesichtern. Das Geheimnis der Welt wird offenbar: die Liebe und der Tod ist eines, und ihr Ziel ist Einheit und Unendlichkeit. Wie aber der Schlaf nur der Schatten des Todes ist, so ist auch die irdische Nacht nur Schatten jener ewigen,

auf die kein Tag mehr folgt. Es ist die Nacht, die jenseits aller Individuation in Raum und Zeit, vor aller kosmischen Gliederung und Ordnung und hinter allem Schein und Schleier ist. Es ist die Nacht, aus der alles kommt, die Heimat der Welt, die Mutter, in die der gütige Tod, auch Christus geheißen, und die Liebe, alles wieder zurückgeleitet aus dem erleuchteten Raum und dem Gefängnis der geschlossenen Form.

Auch der späte Goethe, als er nach seinem Wort aus der Erscheinung zurücktrat, wußte ein Reich, das jenseits der Dinge liegt: das Reich der Mütter. Aber auch hier, und gerade hier auf seinem tiefsten Grunde, wird noch einmal offenbar, was die Klassik von der Romantik trennte. Denn in diese Dichtung von den Müttern hat Goethe all seinen Schauer gebannt vor dem, was hinter der Erscheinung des Raumes ist. Die Romantik aber fühlte sich dort erst heimatlich geborgen. Wo sie das Reich der Liebe glaubte, da glaubte Goethe «Öd' und Einsamkeit». Die Nacht, die Mutter, war der Romantik die unendliche und ungeteilte Einheit. Die «Mütter» aber haben die Schemen und Bilder aller Kreaturen um sich, die, aus der Erscheinung im Raume losgebunden, zu ihnen zurückkehrten. Form und Vielheit auch hier, wenn auch nicht anschaubar. Denn das Reich der Mütter ist das Reich der zeitlosen Formen aller Dinge, – die Mutter der Romantik aber die Unendlichkeit, in der es keine Form mehr gibt und keine Formen.

ALS MAN Goethe einmal gegenständlich nannte, erfreute ihn das Wort wie kein anderes. Denn es faßte sein ganzes Wesen deutend und erleuchtend zusammen. Sein Weg ging von innen nach außen bis zu jener Grenze, die der Gegenstand ihm setzte. An ihm erschöpfte sich seine Wissenschaft und Dichtung und wurde ganz vom Gegenstande gefüllt, so daß es zwischen diesem und der Form und dem Gedanken gar keinen Raum und Unterschied mehr gab. Der Gegenstand schloß alle Sehnsucht ab und entäußerte alle Erinnerung, so daß ihm Gegenstand und Gegenwart in eins zusammenfiel. Die leere Form, die schattenhafte Idee, die Erinnerung und die unendliche Sehnsucht: all dieses war es, dem Goethe den Gegenstand entgegenstellte. Auch vom lyrischen Gefühle wollte er, daß es sich mit Gegenständlichkeit erfülle und nicht «elegisch» bleibe, und hierin sah er den gewaltigen Vorzug der antiken Lyrik, und Pindars besonders, vor der elegischen Lyrik der Moderne.

Solchem Glauben an das Heil im Gegenstande lag aber noch ein tieferes Motiv zugrunde. Denn es war ein Glaube an die wirkliche Objektivität der gegenständlichen Welt: daß sie eine allgemeingültige Wahrheit und Wirklichkeit habe und so gleichsam die allgemeine Sprache der Menschen sei, die alle verstehen. Darum wollte er als ein Dichter, der zu dem ewigen Menschen spricht, in dieser Sprache sprechen, soweit es nur die Umsetzung des Gegenstandes in das Wort erlaubt. Der Gegenstand soll gleichsam sprechen und nicht der Dichter mehr. Denn der Gegenstand ist das allgemeine Wort. Die klassische Realität in Goethes Dichtung kommt aus diesem Glauben.

Von Schiller wird man solch Vertrauen in den Gegenstand von vornherein nicht erwarten. Er konnte in ihm nur die «Füllung der Zeit» sehen. Zeitlos ist allein die Form. Der Gegenstand ist Widerstand. Aber Schillers Titanentum bedurfte solchen Widerstandes. Die Form verlor ihren Sinn, wenn sie sich nicht in der Überwindung des widerstrebenden Gegenstandes kämpfend und triumphierend zur Geltung brachte. So kam es, nachdem er aus der Versenkung in das philosophische Studium der Form zu ihrer Verwirklichung im klassischen Gedichte aufstieg, daß er die Kraft der Form an Gegenständen versuchte, die sich



nach seiner eigenen Erkenntnis der poetischen Behandlung widersetzen. Er wählte sie gerade darum, was er in der Zeit seines Sturms und Drangs niemals getan hätte. Jetzt wurde der «Wallenstein», die «Maria Stuart» ein wahrhafter Kampf des formenden Geistes gegen den selbstgewählten Gegenstand. Er wählte Gegenstände ohne menschliches Interesse, bloß damit alle poetische Wirkung von der reinen Form ausgehe, Gegenstände von chaotischer Massigkeit und Grenzenlosigkeit, damit die Form ihre kosmische und begrenzende Kraft daran erproben konnte.

Kann man sich aber bei Kleist eine solche Art der Stoffwahl auch nur denken, der allen Schmerz und Glanz seiner Seele in Penthesilea legte und ganz erschüttert war, als er sie sterben lassen mußte, oder bei Jean Paul?

Schiller mußte es freilich oft mit Schmerz empfinden, wie sich seine beste Kraft schon im Kampfe gegen solchen Widerstand erschöpfte und die Spur des Kampfes ja doch nicht an der Form ganz zu vertilgen war. Goethe andererseits büßte seinen Glauben an die allgemeine Objektivität der gegenständlichen Welt mit manchem Mißgriff in der Wahl des Gegenstandes, der sich oft, was Goethes Intention gewiß nicht war, dem Eingang in die Form widersetzte und sie nicht ganz erfüllen konnte oder über sie hinausging. Wie dankbar war er dem Glücke, das ihn auf den Gegenstand seines liebsten Gedichtes «Hermann und Dorothea» geführt hatte, denn er empfand, daß es ihm nur wegen dieser glücklichen Wahl des Gegenstandes, dessen Eignung ihm erst während der Gestaltung aufging, so gut gelungen war. Solches Erlebnis sagte ihm denn, daß auch der Gegenstand nicht von dem Zufall der wählenden Individualität abhängen dürfe, sondern daß in ihm selbst schon der Wille zur Form liegen müsse, daß es also geeignete und ungeeignete Gegenstände gibt. Dies war nun einer von den Punkten, in denen Goethe und Schiller zusammentrafen, wenn auch von entgegengesetztem Ausgang. So suchten sie denn gemeinsam den Kreis der «ästhetischen Gegenstände» für die bildende Kunst wie für die Dichtung zu umgrenzen, zu schließen. Auch der Sturm und Drang hatte solches schon versucht, und Klopstock besonders hatte die Frage nach der «Darstellbarkeit» des Gegenstandes aufgeworfen. Damals aber war entscheidend, daß der Gegenstand: Handlung, Leidenschaft, Bewegung in sich habe, und Darstellung nannte man den Ausdruck dieses Lebens in der Form. Das Maß und Ziel aber, an dem die Klassik nun die Wahl des Gegenstandes orientierte, war die klassische Form. Die Frage war die nach Gegenständen, die sich von selbst und ihrem eigenen Wesen nach dieser Form

anbieten, und solchen, die ihr widerstreben. Goethe wurde nicht müde, dieses zu wiederholen: «Der Dichter sowie der bildende Künstler soll zuerst aufmerken, ob der Gegenstand, den er zu behandeln unternimmt, von der Art sei, daß sich ein mannigfaltiges, vollständiges, hinreichendes Werk daraus entwickeln könne. Wird dieses versäumt, so ist alles übrige Bestreben völlig vergebens: Silbenfuß und Reimwort, Pinselstrich und Meißelhieb sind umsonst verschwendet.» Ein Kunstwerk, heißt es ein anderes Mal, muß sich selbst aussprechen, in sich isoliert sein. Daher ist ein Gegenstand vorteilhaft, der in ganzem Umfang und in völliger Bedeutung vor den Sinn des Auges gebracht werden kann.

Die Geschlossenheit des Gegenstandes, um die es sich hier handelt, übte auch auf Schiller die Kraft der Anziehung aus. Man kann dies viel mehr noch als in seinen ausgeführten Dichtungen, wo meistens der titanische Formtrieb in der Wahl eines widerstrebenden Gegenstandes siegte, in der Fülle seiner Pläne und Fragmente sehen, wo sein Stofftrieb zur Entfaltung kam. Immer wieder begegnet hier der Hinweis auf die Geschlossenheit des Gegenstandes als günstigstes Moment: ein Orden etwa, der von aller Umwelt abgeschnitten ist, ein Schiff mit eigener Verfassung.

Zu solcher Geschlossenheit und Isolierung gehört auch, daß sich die eine Idee in der Fülle ihrer Teile ganz erschöpft und vollendet. Darum riet Goethe so häufig zu zyklischen Gegenständen: den Musen, den Aposteln, in deren Reihe sich die eine Menschheit ganz erschöpfend nach allen ihren Möglichkeiten zur Erscheinung bringt. Dazu gehört auch, daß der Gegenstand symbolisch sei und alle seiner Art schon in sich selber schließe.

Dies war die Forderung der Klassik an den Gegenstand. Sie forderte mit einem Wort: den schon geformten. So wie das Fundament ihrer Weltanschauung war, daß die chaotische Masse und Bewegung ein für allemal durch das kosmische Prinzip überwunden wurde, als der zeitlose Gott den Gott der Zeit besiegte, so auch wollte die klassische Kunst nicht jeden Augenblick von neuem den Kampf mit dem Chaos der Zeit beginnen, sondern Form aus Form, Gebilde aus Gebilde erzeugen, und so auch schon im Gegenstande zeitlos dauern.

Aber auch diese Bestimmung war noch zu weit, zu unbegrenzt. Wo fand man so geformte Gegenstände, die sich zu immer neuer Formung bieten? Die Klassik sah die Größe der griechischen Kunst aus dem Grunde der griechischen Mythologie erwachsen, welche ihr das schon gestaltete Objekt zu neuer Gestaltung reichte, und nur in dieser klassischen Mythologie konnte sie den Kreis von klassischen Gegenständen

auch für ihre eigene Dichtung finden. Der griechische Gott stand ihr dabei in jener Gestalt vor Augen, die er von der griechischen Raumkunst und der homerischen Dichtung empfangen hatte: ein zeitenthobener und formgewordener Gegenstand. Sie sah nicht mehr die unendliche Naturbedeutung in ihm, den dunklen, mystischen Sinn, sondern wie Winckelmann und Herder schon: die ewige Form des Menschentums. Er bedeutet, was er ist: vergöttlichter Mensch. Der höchste Gegenstand aber war für die klassische Dichtung immer der Mensch, weil er allein das ewige Maß der Dinge in sich trägt. So fand sie denn in der griechischen Mythologie den Kreis ästhetischer Gegenstände: einen umgrenzten Reichtum von Symbolen, Urphänomenen der Menschheit; von klassischen Gestalten also, wie keine andere Mythologie sie bieten konnte, und sie empfahl diese Quelle auch der deutschen Kunst und Dichtung. Daß diese dadurch einen antiquarischen, historischen, zeitlichen Charakter bekommen könnte, weil ihr ja nicht mehr Gegenwart war, was es den Griechen war, fürchtete die deutsche Klassik keineswegs. Denn gerade die zeitlose Gegenwärtigkeit war es ja, die sie an diesen Mythen ehrte. Daß diese Götter nicht mehr lebendig waren, sondern nur noch dem Reiche der Kunst angehörten, das enthub sie gerade erst vollends der Zeit und machte sie des Lebens im Gesange fähig. Die eigene, nationale Mythologie bot solchen Vorteil nicht. Ihre Götter waren noch nicht von plastischer Kunst aus der unendlichen Natur herausgehoben und in sich selbst geschlossen und gestaltet worden. Sie hatten auch nicht das zeitlose Interesse allgemeiner Menschlichkeit, sondern hingen zu eng noch mit der Empfindung des nationalen Menschen zusammen. Denn die Klassik dachte bei ihrer Sehnsucht nach einer Mythologie nicht an Gemeinsamkeit, sondern an allgemeine Gültigkeit der Gegenstände. Wenn aber die Romantik Sehnsucht nach dem Mythos hatte, wie nach einer Heimat, so kam dies aus einem ganz anderen Gefühl.

Der romantische Idealismus hatte die gegenständliche Welt zerschlagen. Es gab keinen Gegenstand mehr, kein wirkliches Objekt. In uns ist alles. «Die Außenwelt», sagte Novalis einmal, «ist die Schattenwelt, sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich. Jetzt scheint es uns freilich innerlich so dunkel, einsam, gestaltlos, aber wie ganz anders wird es uns dünken, wenn diese Verfinsterung vorbei und der Schattenkörper hinweggerückt ist.» Der geheimnisvolle Weg der Romantik ging denn auch nach innen, und Poesie wurde nun zur «Darstellung des Gemüts, der inneren Welt in ihrer Gesamtheit». Sie abstrahierte von aller Gegenständlichkeit. Abstraktion ist ein Lieblingswort von Novalis. Er dachte



auch die Dichtung zur Mathematik zu machen. Die Tendenz des romantischen Gedichtes, Musik zu werden, kommt ebenfalls aus diesem Grunde. Es war keine Welt mehr auszusprechen, sondern nur eine Wissenschaft und eine innere Bewegung. «Warum», fragte Tieck einmal, «muß denn Inhalt der Inhalt eines Gedichtes sein?»

Aber dieser Weg der Romantik in das geheimnisvolle Dunkel der innerlichen Welt löste, wie man schon sah, das schmerzlichste Gefühl der Einsamkeit aus und die Sehnsucht, daß dieser Weg am Ende doch ins Freie gleichsam und nach außen führen möchte. Die tiefste Sehnsucht der Romantik war: nicht allgemeine Gültigkeit, jedoch Gemeinsamkeit. Gemeinsamer Glaube, gemeinsame Liebe zu gemeinsamen Dingen. Die Ungebundenheit, die Freiheit gerade war ihr Leid, von dem sie sich erlösen wollte. So entstand ihre Sehnsucht nach einer gemeinsamen Mythologie. Auch der Geist des Idealismus, aus dem die Romantik sich gebär, mußte eine solche Sehnsucht wecken. Die idealistische Philosophie hatte von den Gegenständen zu den Formen der Erkenntnis selbst zurückgeführt. Die Erkenntnis hatte sich aus einem empfangenden Organ in ein tätiges, formendes, gestaltendes verwandelt. Die Welt erkennen, hieß für die Romantik: die Welt dichten. Solche Einheit von Dichtung und Erkenntnis aber, solch geistige Gestaltung der Erfahrungswelt und solcher Ursprung aller Dinglichkeit im Geiste ergab mit innerer Notwendigkeit ein mythisches Weltbild, wenn der Ausdruck dieser Weltanschauung dichterische Sprache wurde.

Es war freilich dazu notwendig, daß sich aus dem reinen Idealismus heraus ein neuer Realismus gebär. Die Feindschaft Fichtes gegen die Natur und seine Forderung, daß die Natur vom Geist vernichtet werde, mußte überwunden werden. Dies war auch wirklich Schellings Tat. Seine Naturphilosophie ging diesen Weg, daß sie aus dem reinen Geiste die Natur ableitete und umgekehrt auch aus der immer höher sich entwickelnden Natur den reinen Geist. Die Natur, so zeigte er, ist der sichtbar gewordene Geist. Der Geist ist die unsichtbare Natur. Ein Leben, eine Seele ist es, die von der unorganischen Natur über die ersten Regungen des Magnetismus und der Elektrizität zu Pflanze, Tier und menschlichem Bewußtsein steigt. Der Geist entwickelt sich in der Natur und kommt in ihr zur Selbstanschauung und zum Selbstbewußtsein. Der Schlüssel zur Natur liegt im Geiste. Schelling selbst erkannte die Verwandtschaft seiner neuen Weltanschauung mit den Mythologien des Altertums, ihrer Allbeseelung, Verlebendigung und Vergeistigung der Natur. Er wies der romantischen Dichtung den Weg zur Mythologie.



Die romantische Mythologie mußte freilich auf eine andere Weise entstehen als die ursprüngliche. Sie konnte nicht von einer Volksgemeinschaft aus gesammelter Kraft geschaffen werden und auch nicht die blinde und unbewußte Notwendigkeit einer Naturschöpfung haben. Die Individualität war einzig schöpferische Kraft geworden, und was einst Natur war, das war nun Ideal. So kamen Schelling und Friedrich Schlegel zu ihrer seltsamen, aber ganz konsequenten Forderung nach einer individuellen und bewußten Mythologie, und von allen Seiten ging man an ihre Verwirklichung.

Es war zunächst die Schellingsche Naturphilosophie, welche einen unerschöpflichen Born für romantische Mythen bot, indem hier die Natur ganz aus dem Geist entwickelt und sein Spiegel, seine Sprache war. Im Zentrum dieser neuen Mythenschöpfungen stand Friedrich Schlegels großer Zyklus: «Abendröte», wo alle Phänomene der Natur, Berge, Vögel, Flüsse, Rosen, Schmetterlinge, Sonne, Lüfte, Mond, Nachtigallen, Gebüsche, Wasserfall und Sterne, als die Abendröte ihre räumlich leibliche Gestalt verbrennt, zu reiner Sprache werden und ihre ideale geistige Bedeutsamkeit in lyrischen Gesängen offenbaren. Was vor dem klassischen Auge als reines Bild und als Gestalt gestanden hatte, das ist nun reines Sinnbild, mystisches Symbol geworden. «Alles scheint dem Dichter redend, denn er hat den Sinn gefunden, und das All ein einzig Chor, manches Lied aus einem Munde.» Sendung des Dichters wird es wieder, das innere Mysterium der Natur zu ergründen, den Schleier der geheimnisvollen Göttin zu heben. Die romantische Naturdichtung ging diesen Weg nach Sais und fand unter dem Schleier: den reinen Geist.

Aber es sollte nicht bei einzelnen Offenbarungen bleiben. Die romantische Tendenz zu unendlicher Universalität führte dazu, daß allen Romantikern das eine, große, allumfassende Naturgedicht vor der Seele schwebte, das kosmogonische Epos.

Auch Goethe, wie man weiß, trug sich eine Zeitlang mit einem solchen. Aber er trat dann die Idee an Schelling ab und stellte dafür seine einzelnen Naturgedichte in der Sammlung «Gott und Welt» zusammen. Was war es, das ihn nicht zu einem kosmogonischen Epos kommen ließ, obwohl er sich doch die ganze Natur mit dichterischer Anschauungskraft vor die Seele gestellt hatte? Der Grund war dieser: daß seine Naturanschauung innerlich nicht kosmogonisch war. Sein klassisches Auge sah die Natur in jedem Augenblick, in jedem Punkt am Ziel. Sie ist in jeder ihrer Produktionen ganz, vollendet und geschlossen. Daher konnten sich die einzelnen Naturgedichte Goethes auch nicht zu einer Kos-

mogonie zusammenfügen. Ihre Aufgabe war vielmehr dieselbe, welche Goethe in seiner Einleitung zu den Propyläen, wo er die Natur als Schatzkammer der Stoffe behandelte, von der bildenden Kunst verlangte: daß sie nicht die Oberfläche der Natur zum Gegenstande nehme, sondern ihre Anschauung durch Kenntnis und Wissenschaft erst vollende und das verborgene, ruhende, dauernde Fundament der Erscheinung darstelle. Die Urphänomene, die zeitlosen Formen der Natur, die durch all ihre Metamorphosen hindurch sich selber gleich und dauernd bleiben, sind die Gegenstände seiner Naturgedichte, die gleichsam an die Stelle der griechischen Götter traten.

Aber die Romantik nahm zunächst von der Natur nichts als den malerisch bewegten, zeitlichen Schein der Erscheinung auf, und nicht ihr zeitloses Fundament. Es gibt hier keinen größeren Gegensatz zu Goethe als Jean Paul, dem nichts aus der Erkenntnis, sondern alles aus dem Eindruck kam. «Das Sternenlicht wehte auf den Wellen.» «Von den Bergen flatterten Quellen und Schatten in den hellen See, und der Abend bewegte sich entzündet und entzückt.» «Einige scharfe Sonnenstreifen wurden romantisch neben der Rose hin und her geweht.» «Brennendes Rot schnitt durch die Laubnacht.» «Grüne umherirrende Widerscheine, vom Nachtwinde gewiegt ...» «Die weißen Fahnen der Sterne wehten.» «Die Fenster zerstreuten zerbrochene Lichter, grüne, zitternde Schatten aus.» «Die Silberpappeln flatterten mit aufgewühltem Glanz.»

Aber dieser bewegte, malerische Schein gerade war es, welcher der Romantik sagte, daß sich in ihm ein unendlich bewegter und werdender Geist zum Ausdruck bringe.

Die Naturanschauung der Romantik drängte überhaupt von innen her zu einer kosmogonischen Zusammenfassung. Denn vor der romantischen Seele stand die Natur ja wirklich als eine unendliche Geschichte. Dies war Schellings Unterschied von Goethe, daß er die Natur aus einer dauernden Gegenwart in eine fließende und werdende Bewegung verwandelte und sie von Stufe zu Stufe hinauf entwickelte, ob er sie nun im Anfang aus dem Geiste ableitete und zum Geist emporführte, oder sie späterhin als Abfall von der ursprünglichen Identität und Bahn der Rückkehr ansah. Sie war und blieb für den romantischen Geist: Geschichte, Weg und Bahn und werdende Verklärung. Als Urbild des geplanten Epos, welches, nach einem Worte Schellings, gleichsam die Odyssee des Geistes werden sollte, schwebte den romantischen Dichtern Dante vor. Tieck dachte die Melodien der Natur in einem großen Wundergedichte, voll von gaukelndem Glanz und irrenden Klängen,

voll Irrlichter und Mondenschimmer, festzuhalten und auf eine ähnliche, ganz allegorische Weise wie Dantes großes Gedicht eine Offenbarung über die Natur zu dichten, voll Begeisterung und von prophetischem Geist durchdrungen. Schelling begann bereits das große Epos der Natur mit Widmungsstanzen an Karoline. Seine in wahrhaft dichterischer Sprache und mit prophetischem Ton verkündigte Naturphilosophie kann wohl als völliger Ersatz für das nicht ausgeführte, kosmogonische Epos gelten.

Aber es fehlte den romantischen Naturdichtern etwas, das ihnen erst das Gepräge einer Mythologie geben konnte: die Gestalt der Götter und die mythologische Symbolik. Sie waren mystisch und nicht mythologisch. Da es aber Wille der Romantik war, dem Mysterium eine exoterische Gestalt zu geben, und es so erst zu einem gemeinsamen Besitz, einem Bande der Gemeinschaft und dem Mittelpunkt der romantischen Bewegung zu machen, so bedurften sie der mythologischen Gestalt. Die Zeit der Mythenschöpfung freilich war nicht mehr. Man mußte sich dem Quell der alten Mythologien zuwenden und die alten Götter aus ihren Gräbern erwecken, damit sie für ein mystisches Naturerlebnis Namen und Gestalt hergaben. Die klassische Mythologie, so wie sie von der Klassik verstanden wurde, konnte der Romantik solchen Dienst nicht leisten. Die zeitlose, allgemeine Menschlichkeit ihrer Gestalten konnte nicht den Glauben und die Liebe der Romantik wecken. In der Geschlossenheit dieser Formen hatte sie nie ihr eigenes Erlebnis der Unendlichkeit zum Ausdruck bringen können.

Aber der klassischen Auffassung der griechischen Mythologie trat nun aus dem Grunde der neuen Naturerkenntnis eine ganz romantische entgegen. Sie war schon in den Jugendschriften Friedrich Schlegels angedeutet, wo er von der sinnbildlichen Geheimlehre der griechischen Mystik über das unbegreifliche Wesen der unendlichen Natur und eine alles erzeugende und erhaltende Urkraft sprach, wenn er auch hier eine solche Mystik erst nach Homer ansetzen zu dürfen glaubte. Die romantischen Mythologen, Creuzer, Kanne, Görres, überzeugten ihn wie die ganze Romantik, daß der Schlüssel zur griechischen Mythologie nicht in der klassischen Kunst und Dichtung, sondern in den griechischen Mysterien zu finden sei. Ein neues Griechenland entstand im Geiste der Romantik, das keinen Zug mehr von dem Bilde Winckelmanns und Goethes trug; denn diese hatten ihr Bild von griechischer Plastik abgezogen. Die Romantik gewann es von der nächtlichen und inneren Seite her aus den Mysterien. Hier aber fand man denn, daß die griechischen Götter nicht vergöttlichte Menschen waren, sondern my-

stische Sinnbilder der unendlichen Natur, ihrer schöpferischen Kraft und Fruchtbarkeit und Liebe, weswegen man im Phallusdienste die eigentliche Seele ihres Kultus fand. Sie waren nicht geschlossene und in sich selber selige Gestalten, zu denen sie die Kunst erst machte, sondern die Vielheit, der Polytheismus, war nur eine «auseinandergegangene Einheit». Der Ursprung war die Offenbarung des einen und unendlichen Gottes, der schaffenden Urkraft, die allen Mythologien gemeinsam ist. Die Götter aller Völker und Zeiten bedeuten doch alle nur den einen und unendlichen Gott. So schmolz hier alles, was die Klassik zu einem Kosmos gegliedert und geklärt hatte, chaotisch und grenzenlos zusammen, und aus symbolischer Gültigkeit wurde mystische Bedeutung. Vollendung wurde zu Unendlichkeit, Klarheit zu Dunkel. Wenn Johann Heinrich Voß, der wichtigste Mythologe der deutschen Klassik und fanatischster Gegner der romantischen Mystik, dem Sonnengott Apollo seine Forschung widmete und Goethe den griechischen Hymnus auf den delischen Apollo übersetzte, so erforschte nun Creuzer das Wesen und den Kultus des Dionysos, welcher der Stifter und Gott der Mysterien war, und ihm auch ertönen die Hymnen der romantischen Dichtung (Friedrich Schlegel, Novalis), wie es schon im Sturm und Drang geschehen war (Maler Müller). Denn in Dionysos verehrte die Romantik das Schöpfungstum der unendlichen Natur, das keine Sonderung und Form und Grenze kennt und das Gesetz und Maß Apolls zerbricht. Er ist nicht der zeitlose, sondern der unendliche Gott, der Gott der unendlichen Zeit. Die Klassik blieb vor den Toren der Mysterien stehen, und ihr Weg ging auch hier nicht nach innen. Die Erscheinung sagte ihr alles, was ihr zu wissen nötig war. Den Schleier von dem Bilde zu Sais aufzuheben, das nannte Schiller maßlos und vermessen. Aber die Romantik wollte gar nichts anderes, als den Schleier der geheimnisvollen Göttin heben. Ihr Weg ging nach Eleusis, Sais und nach innen. Novalis dichtete den Roman: «Die Lehrlinge zu Sais», in dem das Geheimnis der Natur offenbar werden sollte, und sein Bruder, Rostorf, den Roman: «Die Pilgrimschaft nach Eleusis». In den Dramen des Schlegelschülers Wilhelm von Schütz, «Niobe» und «Der Raub der Proserpina» werden die griechischen Mythen zu naturphilosophischen Mysterien verwandelt. Friedrich Schlegels Hymnen an die griechischen Götter (im Musenalmanach 1802) sind im Geist und Ton der orphischen Hymnik gesungen.

Aber die so verwandelte Auffassung der griechischen Götter machte sich auch außerhalb des romantischen Kreises, und gerade hier besonders stark und dichterisch, bemerkbar. Wenn Hölderlin den Göttern



Griechenlands seine Hymnen sang, so sang er sie nicht an vergöttlichte Menschen, sondern an die unendlichen Kräfte der Natur, und nicht an die geschlossenen und in sich selber seligen Gestalten, sondern an die umschließenden, offenen und öffnenden Elemente: den Äther, den Ozean, die Erde, das Licht. So kehrten die Götter aus der zeitlosen Kunst in die unendliche Natur zurück. Es ist sehr merkwürdig, wie Schiller einmal in dem Siege des Zeus über Saturn den Sieg der zeitlosen Form über die Zeit verherrlichte, Hölderlin aber dem Gotte der Zeit, Saturn, sein Lied anstimmte, dem Gotte, der kein Gebot aussprach, doch aller Vater ist und den vor allen anderen der Sänger nennen soll. Ihm waren denn auch die Götter nicht allgemeine Symbole für die Kunst, sondern er glaubte an sie, wie er an die Natur glaubte, und er wünschte seinem Volke diesen Glauben, diese Liebe, damit daraus das Band der Gemeinsamkeit geschlungen werde. Denn das war der tiefste Sinn dieser neuen Mythologie, wenn solcher Name hier noch am Platze ist, daß sie Gemeinschaft wirkt, die Seelen öffnet. «O trinke Morgenlüfte, bis daß du offen bist.» Den öffnenden Gott, den Gott der Liebe, nannte auch Hölderlin wie die Romantik: Dionysos.

Wie aber dieser Gott von Asien her nach Griechenland gezogen war und dessen allzufest geschlossene Form geöffnet hatte, wenn auch mit dem Schlüssel der Mysterien, so ging nun die Romantik seinen Weg zurück von Griechenland nach Asien und zum Ursprung des unendlichen Gottes. Die Götter Indiens, Ägyptens, Griechenlands flossen in ihm zusammen. Es war ganz vergeblich, daß sich Goethe, Humboldt, Voß gegen solches Chaos stellten und die griechischen Gestalten aus ihm herausheben wollten. Auch Hölderlin überschritt die klassische Grenze, begrüßte den Dionysos als Bruder des Herakles und Bruder Christi und schweifte von Griechenland hinüber nach Asien wie aus Grenzen in das Offene, Unbegrenzte. Als er die Dramen des Sophokles übersetzte, wollte er die griechische Kunst dadurch lebendiger als gewöhnlich darstellen, daß er «das Orientalische, das sie verleugnet hat», mehr heraushob.

So aber ging überhaupt der Weg der Romantik von Griechenland nach Osten, dem Ausgang zu, wo man die Heimat des romantischen Geistes und die Heimat des Menschengeschlechtes fand. Mit den indischen Göttern glaubte Friedrich Schlegel wirklich die allgemeinen Götter aufzustellen, weil sie die Götter der menschlichen Heimat sind, und die romantischen Götter, weil sie auf die unendliche Einheit jenseits des Raumes und der Zeit hindeuten, wohin auch die Romantik sich erlösen wollte. Schlegels epochemachende Schrift: «Über die Spra-

che und Weisheit der Indier» erkannte in dem System der Emanation und Seelenwanderung die ewig wahre Erkenntnis von dem Abfall der Natur und der Seele aus Gottes unendlicher Einheit und von der Rückkehr in sie. Der Schleier der Maja, der den trügerischen Schein der Vielheit in Raum und Zeit bewirkt, war auch der Schleier, den die Romantiker heben wollte, das Leid, von dem sie sich erlösen wollte. Die indischen Götter, nicht Gestaltungen von schöner Menschlichkeit, sondern Sinnbilder von unendlicher und mystischer Bedeutung, konnten von der Romantik nach ihrer eigenen Richtung hin gedeutet und zu Symbolen der romantischen Gedanken werden. So wurden sie denn auch damals von der bildenden Kunst der Romantik aus ihren Gräbern erweckt; die Schlegel übersetzten die indischen Dichtungen, und die Gedichte von Novalis, Graf Loeben, der Günderode und vielen anderen schöpften aus diesem Born.

Goethe aber sprach seinen Fluch über die indischen Götter, Fratzen, Ungeheuer und Bestien aus. So wie er auch in der Zeit, da er sich dem Osten zuwendete und mit dem Westöstlichen Diwan die Synthese des orientalischen und europäischen Geistes vollziehen wollte, das indische Evangelium ablehnen mußte, weil ihn auch damals noch die Vielheit der Formen, Farben und Gestalten dieser Welt entzückte und ihm nicht Schein und Schleier dünken konnte, wie er auch damals treuer Bürger dieser Welt in Raum und Zeit zu bleiben dachte, so vermochten auch die neuentdeckten und erweckten Götter Indiens ihn nicht seinem griechischen Olymp untreu zu machen. Denn seine Götter mußten die geschlossene und in sich selber selige Gestalt des schönen Menschen haben, der immer für ihn Maß und Gipfel aller Dinge war. Was nicht ganz und ohne Rest in solcher leiblich-menschlichen Erscheinung aufging, was nur bedeutete und in ein grenzenloses Jenseits wies, was die umgrenzte und gemessene Form verzerrete, übersteigerte und auflöste, war seinen Augen und damit auch seinem Geiste ein Greuel. Nur wenn er in einer indischen Dichtung wie der Sakuntala den ewig menschlichen Gehalt, Gestaltung der reinsten und natürlichsten Zustände des Menschentums bemerkte, bekannte er sich ganz zu solcher Dichtung, die ihm die freudige Erkenntnis brachte, daß reine Menschlichkeit nicht nur in Griechenland zu Hause war, und sein eigenes Gedicht, «Der Gott und die Bajadere», hatte ihm ja sagen können, daß auch eine indische Legende sich zwanglos mit dem Gehalt der klassischen Humanität erfüllen ließ. Was aber jenseits dieser menschlichen Grenze lag, gehörte auch nicht mehr seinem Reiche an.

Die Romantik dagegen erweiterte den mythischen Kreis, in dem sie

sich bewegte, nach allen Himmelsrichtungen. Denn überall, in allen Mythologien meinte sie den einen Geist, die Wahrheit, wenn auch in mißverständener Gestalt, zu sehen. Brentano etwa erweckte in seinem Drama «Die Gründung Prags» die slawische Mythologie und wies in ihr die Ahnung des Christentums auf.

Aber es ist selbstverständlich, daß die Bestrebung der Romantik gemäß ihrer nationalen Richtung, die sie von der Weimarer Klassik wegführte, darauf besonders gerichtet war, der deutschen Dichtung eine nationale Mythologie und damit ein festes Fundament, ein Zentrum und eine Heimat zu geben. Auch als Friedrich Schlegel schon ganz im Katholizismus aufging, war dies noch seine Lehre, daß alle Dichtung die Aufgabe habe, dem christlichen Geist in nationaler Sage einen Leib zu geben. Es war die Zeit, da die Edda in ihrer ursprünglichen Gestalt bekannt wurde. Die deutsche Romantik zögerte nicht, die nordische Götterwelt auch als die deutsche anzuerkennen, und in ihr die Quelle nationaler Dichtung zu begrüßen. Aber es war nicht nur die nationale Richtung, die hier entscheidend war. Die nordische Mythologie erschien der Romantik damals wirklich wie die Verkörperung des romantischen Geistes, ja wie der Ursprung der Romantik überhaupt. Sie fand in dieser Mythologie ihr eigenes Naturgefühl, das nicht, wie griechisches, ein Gefühl der Heimatlichkeit in dieser Welt war, und nicht aus Einfühlung des eigenen Gefühls in die organische Natur sie als eine Welt rein menschlicher Gestalten und Beziehungen erlebte, sondern ein dunkles und rätselhaftes Gefühl der Ehrfurcht wie der Angst vor dieser unbegreiflichen, unfaßbaren Natur war. Die Romantik glaubte in der Edda die mythisch ausgesprochene Ahnung zu erkennen, daß Geist und Natur nicht einfach eines ist, sondern daß die erscheinende Natur ein Schleier ist, hinter dem ein dunkler und unfaßbarer Geist sich verbirgt. Sie erkannte in der Edda ein dualistisches Gefühl, das sie vom Pantheismus der griechischen Mythologie unterscheidet und über die Natur hinaus zum Geiste ringt. Das nordische Naturgefühl, so sagte Schlegel, ist die Wurzel, aus der das Gebilde des abendländischen Geistes erwuchs. Die deutsche Mythologie ist verklungen, aber ihr Geist lebt in allem fort, was wir romantisch nennen. Noch heute fließt die Quelle der Romantik in der Edda.

Dazu aber kam der historische und prophetische Charakter des eddischen Weltbildes, in welchem die Romantik Geist von ihrem Geiste spürte. Die griechische Mythologie begriff die Welt als ein abgeschlossenes, ruhendes, vollendetes Gebilde. Der Kampf der Götter und Titanen hat mit dem Siege der Götter geendigt. Der Gott der Zeit, Sa-

turn, wurde entthront, und der zeitlose Gott bestieg den Thron. Aus Chaos wurde Kosmos, aus Ringen und Werden eine ewige Gegenwart, ein Sein. In der germanischen Mythologie aber dauert der Kampf der Götter und Titanen fort und wird bis an das Ende der Zeiten dauern. Ja, er ist nur Vorbereitung für den letzten Entscheidungskampf, für welchen Wotan die Helden erzeugt und sammelt, und der mit dem Untergang der Götter und Titanen, mit der allgemeinen Vernichtung enden wird. Alles geht in Feuer auf, versinkt im Meer. Aber eine neue Erde wird sich grün aus den Fluten heben, und Baldur wiederkehren. Dann ruht der Kampf. So stand die Welt vor dem germanischen Geiste, wie sie vor dem romantischen stand: als unendliche Geschichte, und so war Edda und Romantik prophetisch in die Zukunft gerichtet. Auch die Form der nordischen Götter kam der romantischen Geistigkeit sehr entgegen. Denn diese Götter waren nicht, wie die der Griechen, von klassischer Kunst und homerischer Dichtung aus der unendlichen Natur herausgehoben und zu geschlossenen, umgrenzten, schönen und bestimmten Gestalten ausgebildet worden. Sie blieben verfließende, ungreifbar sich verwandelnde, schatten- und wolkengleiche Wesen von übermenschlichen und überfaßlichen Dimensionen, mehr Geister als Gestalten. Das war es besonders, was Goethe und Schiller von ihnen abstieß und sie den griechischen Göttern in die Arme trieb. Auch das, was für die Romantik so entscheidend war, der nationale Geist und Ursprung, galt in Weimar nicht als Empfehlung. Die nordische Mythologie, so meinte Schiller, hängt gerade durch ihr nationales Interesse noch zu eng mit der zeitlichen Bedingtheit des Menschen zusammen. Die griechische wendet sich allein an den ewigen, zeitlosen Menschen. Es gibt aber romantische Versuche, und nicht nur in der nordischen Dichtung Oehlenschlägers, nordische Mythen in griechischer Form, in hexametrisch gebundenem Rhythmus zu erzählen, um den homerischen Geist der Edda zu erweisen.

Als Friedrich Schlegel seine große Abhandlung über nordische Dichtung schrieb, konnte er bereits auf mannigfache Versuche der nordischen und deutschen Dichtung blicken, welche aus der Edda schöpften. Das Hauptwerk dieser Art war Fouqués «Held des Nordens», das sich eng an die Edda hielt und von hier aus wirklich eine wahrhaft tragische Stimmung, eine Wucht des Ausdrucks und eine Größe der Dimensionen empfing, welche es aus seiner sonstigen Dichtung weit heraushebt.

Die eigentliche deutsche Mythologie aber wurde von der Romantik im Nibelungenlied und Heldenbuch gefunden, den letzten Denkmälern einer untergegangenen Mythenwelt, in denen die Romantik noch den



Geist der Edda spürte, wenn auch die nordische Natursymbolik sich in ihnen schon verloren hat. Sie sind, wie August Wilhelm Schlegel zeigte, aus der gesammelten Kraft eines Zeitalters hervorgegangen und also wahre Mythen. Man setzte das Nibelungenlied dem Homer an die Seite und hoffte, durch Bearbeitung und neue Dichtungen aus diesem Kreise der deutschen Dichtung ein mythisches und nationales Fundament zu geben, wie es die Griechen in Homer besaßen. Tieck begann bereits eine poetische Erneuerung der Nibelungen und des Heldenliedes. Ja man hoffte in romantischen Kreisen, daß Goethe aus dem Nibelungenlied das nationale Drama oder Epos schaffen werde.

Es gab wirklich einen Augenblick, wo Goethe sich mit solchem Plane trug. Aber gerade der von den Romantikern nur allzu häufig angestellte Vergleich zwischen Homer und den Nibelungen trieb ihn aus dem Reich der «überschwenglichen» und «ungeheuren» Nibelungen wieder in das homerische Reich der reinen Menschlichkeit und Schönheit.

Die Romantik aber erweiterte den mythologischen Stoffkreis der deutschen Dichtung noch über diese nationalen Werke hinaus. Nicht nur, daß Tieck die deutschen Volksbücher in Dramen und Erzählungen erneuerte, und auch damit ein mythisches Fundament zu legen dachte. Indem die romantische Auffassung des Mittelalters diese war: daß Europa damals eine große und untrennbare Einheit bildete, erweiterte sich der Kreis der deutschen «Rittermythologie» von selbst. Novalis sah das Band der europäischen Einheit in der katholischen Hierarchie. Die Brüder Schlegel sahen es in der Rittermythologie, welche damals alle Länder Europas erfüllte. Es lag also durchaus im Rahmen der national-mythologischen Bestrebungen der Romantik, wenn sie auch die britannische und französische Rittermythologie zu neuem Leben wecken wollte.

Zwei Mythenkreise kamen hier in Betracht: der keltisch-englische Kreis um Artus und der französische um Karl den Großen. Die Dichtungen aus diesen Kreisen sind, wie A. W. Schlegel meinte, darum durchaus als mythologisch anzusprechen, weil sie aus der gesammelten Kraft einer Zeit und eines Volkes entstanden und von den Dichterindividualitäten als «Gemeingut der Phantasie» behandelt wurden. Aus dem Kreise um Artus schöpfte A. W. Schlegel sein Tristanepos, das aber nicht vollendet wurde. Es sollte den gesammelten Geist der Rittermythologie, jene romantische Einheit von Liebe, Tapferkeit und Religion, die Sehnsucht nach dem Gral, dieser blauen Blume des Mittelalters, wie die sehnsüchtige Liebe zu der Frau in sich enthalten. Auch Friedrich Schlegel wendete sich in seiner Sammlung von romantischen

Dichtungen des Mittelalters dem Artuskreise zu. Aber den Gegenstand seiner eigenen Dichtung, des Roland-Liedes, entnahm er dem Mythenkreis um Karl den Großen, der Chronik des Turpin. Es verherrlicht den Sieg des Christentums über das Heidentum und erfüllt somit die Forderung Schlegels an alle Dichtung: den Geist des Christentums in nationaler Sage zu verkörpern.

Man sieht: Was die Romantik in diesen mittelalterlichen Mythenkreisen zu finden meinte, war der eigene romantische Geist: der Mensch nicht selig und geschlossen in sich selbst, sondern offen, sehnsüchtig, liebend, auf der Wanderung zum Grale. Die Form des ritterlichen Lebens: das Abenteuer, Adventura, was kommen wird, die ewige Zukunft also, die Offenbarung der immer schöpferischen und gesetzlosen Zeit. Dieses romantische Menschentum hatte sich in seiner Dichtung eine gemeinsame und bindende Gestalt gegeben. Es konnte seine schöpferische Kraft zur Schaffung einer mythischen Welt verdichten. Diese Mythenwelt hatte nicht die ewig menschliche, zeitlose Gültigkeit der griechischen Gestalten. Sie hatte sich aus historischem Stoff gebildet, dem Stoff der nationalen Geschichte. Aber das war ja gerade auch das Element, aus welchem die Romantik ihren Mythos bilden wollte, ohne daß sie es aus eigener Kraft vermochte.

Wenn aber so die Nationalität des mittelalterlichen Mythos das eine Element der neuen Mythologie für die Romantik werden sollte, so war das andere Element natürlich das Christentum in seiner eigenen mythischen Gestalt. Man sah, wie die romantischen Mythologen in allen Mythologien des Altertums den Geist der christlichen Wahrheit, wenn auch nur geahnt und mißverstanden, erkannten. Die Romantik empfand sich selbst wie eine Wiedergeburt des Christentums nach dem griechischen Heidentume Weimars, und wirklich: wie Christentum gegen Griechentum, so stand die Romantik gegen die Klassik. Denn wenn der griechische und klassische Mensch den gegenwärtigen Augenblick heiligte, sein Weltbild abgeschlossen und vollendet war, wenn er in dieser Welt sich heimisch fühlte, sein Mythos die schon in Zeit und Raum lebendige und gegenwärtige Gottheit zu plastisch-menschlicher Gestalt brachte, wenn es also für ihn zwischen Zeit und Ewigkeit keine Spannung und Scheidung gab, so war die tödliche Scheidung und Spannung von Endlichkeit und Unendlichkeit das christliche wie das romantische Erlebnis, das ein völlig neues Weltbild, einen neuen Mythos und eine neue Kunst hervorbringen mußte. Dem Erlebnis der vergänglichen Zeit entwuchs die Sehnsucht nach einer Ewigkeit, die nicht die zeitlos abgeschlossene Form, nicht die Vollendung und die Schönheit

ist, sondern die «Unendlichkeit» heißt und in keiner Schönheit und nicht in Zeit und Leben wirklich werden kann. Die christliche wie die romantische Seele sehnte sich aus Vielheit und Geschlossenheit von Zeit und Raum nach der unendlichen Einheit und Offenheit Gottes. Sie war nicht selig in sich selbst und rief nach der Erlösung, deren der griechische Mensch, der sich vollendet in sich selber fühlte, nicht bedurfte. Nicht Heiligung der Gegenwart, sondern Erinnerung und Sehnsucht wurde herrschend. Nicht der schöne, sondern der heilige Mensch war menschliches Ideal, und nicht das Leben in Zeit und Raum wurde angebetet, sondern das Geheimnis des Todes erschloß sich, der die Erlösung aus Endlichkeit, Geschlossenheit und Vielheit bringt. Das Weltbild dieses neuen Menschentums war nicht mehr ein ruhender und gegenwärtiger Kosmos, wie er vor der griechischen Seele stand, sondern hatte Vergangenheit und Zukunft, war Zeit, Geschichte, Bahn des Abfalls aus der Einheit Gottes in die Vielheit und Geschlossenheit von Zeit und Raum und Weg der Rückkehr in die Einheit Gottes. Der Gott des neuen Menschen aber war nicht mehr der vergöttlichte Mensch, sondern der Mensch gewordene Gott. Nicht die in sich selber selige Gestalt, sondern die erlösende Liebe, die sich öffnet und verströmt, nicht Vielheit, sondern Einheit.

Diese Religion konnte nicht im Sinne der griechischen Mythologie zu einer mythischen Gestalt gelangen. Der christliche Gott und der christliche Held, der heilige Mensch, war nicht zeitlos gültiger Repräsentant von ewigen Naturgesetzen und ewig menschlichen Eigenschaften. Er war einmalig, historisch, wirklich. Das christliche Mysterium konnte nicht die schöne Form der künstlerischen Erscheinung empfangen. Eine Erlösung in die Schönheit und den ästhetischen Schein war dieser Religion der Wahrheit nicht Erlösung. Aber das Mysterium deutete sich in sinnbildlichen Handlungen und Zeichen an. Das einmalige Geschehnis wurde zur Legende, die göttliche Durchbrechung aller Zeit- und Raumgesetze offenbarte sich im Wunder, und die religiöse Weihe und Bedeutung machte aus der Heilsgeschichte gleichsam einen historischen Mythos.

So kam es denn, daß die Romantik, die im Christentum ihr eigenes, religiöses Welterlebnis fand, in ihm auch einen mythischen Kreis für Kunst und Dichtung finden konnte. Sie wollte ja nicht eine Mythologie um der ästhetischen Formen willen, wie die Klassik, sondern eine, an die sie wirklich glauben konnte, die noch eine religiöse Wahrheit für sie hatte. Denn sie sollte das Band von Kunst und Religion sein, das die Romantik schlingen wollte.

So erschlossen denn die Herzensergießungen und die Phantasien über die Kunst sowie die Gespräche über Gemälde von A. W. Schlegel diese Mythenquelle für die bildende Kunst und Dichtung, und protestantische Dichter sangen von der Madonna und den Heiligen. Die romantische Lyrik füllte sich mit christlichen Legenden, Hymnen und Liedern. Das Drama begann mit Tiecks Genoveva in diesem Mythenkreise heimisch zu werden.

Goethe aber stellte sich schützend, ein neuer Julian, vor die griechischen Götter und forderte griechische Gegenstände, wie er griechische Formen verlangte. Er konnte nur zwei Religionen anerkennen: die, welche das Heilige ganz formlos, und die es in der schönsten Form anbetet. Seine eigene Religion war eine Heiligung der schönsten Form. Sein Gott war der vergöttlichte, vollendete Mensch, nicht der vermenschlichte Gott, war selig in sich selbst, nicht leidend, liebend, war schön von Gestalt, nicht blutend und am Kreuz verrenkt, war von zeitloser Jugend, nicht sterbend in der Zeit, war ein ewig gegenwärtiger, nicht vergangen und verheißen. Der heilige Mensch war für ihn der an Leib und Seele schöne Mensch, der ohne Zukunft, Sehnsucht, Erlösungsdrang und Todesliebe in Welt und Leben heimisch, gegenwärtig ist. Kunst hieß ihm Heiligung des Lebens, nicht des Todes. Der künstlerische Mythos war für ihn ein ewig menschliches Symbol und nicht ein Sinnbild von unendlicher und dunkler, mystischer Bedeutung. So kam es, daß ihm Passion, Kreuzigung und Martyrium und mystische Sinnbilderei in Kunst und Dichtung ganz unerträglich war. Nur wo er auch im Kreise der christlichen Gegenstände ein ewig menschliches Symbol wie die Madonna mit dem Kinde fand, da empfahl auch er ein solches Motiv. Aber es galt ihm (was die Empörung der Romantik erregte) nicht mehr als Myrons säugende Kuh. Es gab wohl eine Zeit, in der auch er unter dem Eindruck der Romantik vor christlichen Gemälden ausgerufen haben soll: «Auch hier sind Götter!» Die Beschreibung seiner Reise am Rhein, Main und Neckar legt von der Wandlung Zeugnis ab. Aber die Bekehrung dauerte nicht lange, und das Manifest über die «neudeutsche religiös-patriotische Kunst» zerschnitt den Faden zwischen ihm und der Romantik völlig.

Die Romantik aber blieb auch bei der christlichen Mythologie nicht stehen. Ihr Drang nach allumfassender Totalität führte sie zu der Idee einer neuen Synthese. Schelling glaubte zu erkennen, daß die realistische Mythologie der Griechen erst dadurch eine poetische wurde, weil ihre ursprünglich rein naturhaften Götter zu historischen wurden und in einem historischen Epos sich zusammenfaßten. Das Christentum



aber schaut das Universum als Geschichte. Seine Götter sind ursprünglich historisch. Diese aber werden nicht eher wahrhaft Götter, lebendig, unabhängig und poetisch werden, ehe sie von der Natur Besitz ergriffen haben, ehe sie Naturgötter geworden sind. Man muß also die idealistischen Götter des Christentums in die Natur verpflanzen, wie die Griechen ihre realistischen Götter in die Geschichte pflanzten. Dies ist die letzte Bestimmung aller modernen Poesie. Aus solcher Einheit von Geschichte und Natur wird das große Epos des neuen Homer entstehen.

Man hat nun wirklich überall in der Romantik solchen Versuch gemacht, die christliche Mythologie in eine Mythologie der Natur zu verwandeln. Das romantische Naturgefühl war von vornherein auf solchen Versuch gestimmt, denn es erlebte die Natur nicht heidnisch pantheistisch, sondern christlich. Friedrich Schlegel bekämpfte im Pantheismus, der alle Unterschiede zwischen Gott und Natur aufhebt, den gefährlichsten Gegner des Christentums wie des Idealismus. Wenn Ludwig Tieck einmal den großen Pan besang, so meinte er jenen geheimnisvollen Geist, der die Natur wie eine Maske vorgenommen hat und dunkel hinter der Erscheinung liegt. Natur und Geist war der Romantik nicht, wie Goethes heidnisch-griechischem Gefühle, eins. Die Natur vielmehr ist abgefallener, in Sichtbarkeit, Geschlossenheit und Vielheit abgefallener Geist und ringt nach der Erlösung, Verklärung und Vergeistigung. Tieck hat Naturmärchen gedichtet, den «blonden Ekbert», den «Runenberg», in denen er das Grauen vor dem verwandten, aber abgefallenen Geist in der Natur zum Ausdruck brachte. Wenn die romantische Dichtung so gern aus der Quelle der Elementargeister-Mythologie schöpfte, so geschah es aus diesem Grunde: weil sich in dieser Mythologie der Elfen, Nixen, Gnomen und Salamander das romantische Naturgefühl ursprünglich gestaltet hatte. Heinrich Heine hat später gezeigt, wie in dieser Mythologie die griechischen Götter, welche einst eine Heiligung der Natur bedeuteten, durch das Christentum zu Teufeln und Dämonen wurden, welche mit dem Zauber der Natur die Seele locken und verderben, und manche Märchen der Romantik, von Tieck und Eichendorff und Fouqué, haben wirklich diese christliche Verwandlung der griechischen Götter in Dämonen zum Motiv. Aber es war auch das nordische Naturgefühl, das sich schon vor dem Christentum in dieser Mythologie zum Ausdruck brachte und auf ein dualistisches Erlebnis deutet. Die seelenlose, elementare Natur sehnt sich in diesen Mythen nach Beseelung und kann sie durch die Liebe des Menschen empfangen. Der Mensch ist zum Erlöser der Natur berufen.

Dies alles zeigt, wie die Romantik durch ihr christlich-nordisches Naturerlebnis vorbereitet war, um eine christliche Naturmythologie, den Mythos nämlich von dem Abfall und der Erlösung der Natur, zu schaffen, welcher wirklich, wie Schelling wollte, die christlichen Gottheiten in die Natur verpflanzte. Bevor noch Schelling seine Forderung erhoben hatte, begann Novalis seinen großen Naturroman von den Lehrlingen zu Sais, der mit der Ankunft des Messias der Natur und ihrer Erlösung enden sollte. Die Naturphilosophie von Novalis nannte die Natur die heilige Jungfrau, die, vom Geiste erkannt, den Messias der Natur gebiert.

Der Schöpfer eines ausgebauten, mythologisch-kosmogonischen Systems aber, welches das Christentum in die Natur verpflanzte, war Friedrich Schlegel in seinen philosophischen Vorlesungen. Schlegels Kosmogonie ist eine sonderbare Mischung aus den Griechen und Jakob Böhme, Schelling und Baader. Böhme aber dominiert: denn in ihm stand «das Christentum mit zwei Sphären in Berührung, wo jetzt der revolutionäre Geist am stärksten wirkt – Physik und Poesie». Das Welt-ich erscheint ursprünglich als unendliche Einheit, die eine unendliche Sehnsucht nach Ausfüllung ihrer Leere fühlt. Diese Sehnsucht ist der unendliche Raum. Das Ziel der Sehnsucht ist die Erfüllung des Raumes. Nach ihrer unendlichen Ausdehnung kehrt die Sehnsucht als Begierde in sich selbst zurück, um den Raum zu erfüllen. Begierde aber ist ein innerer Widerstreit. Die unruhige, heftige, in sich selbst trennende und zerstörende Begierde, als räumliche Kraft und Tätigkeit gedacht, ist das Feuer, das himmlische Feuer, dessen schwaches Nachbild das irdische Feuer ist. Nun aber erinnert sich das Welt-ich in Schmerz und Reue seines ursprünglichen Friedens, wodurch, als Zurückgehen in den Anfang, die Zeit entsteht. Diese zweite Rückkehr des unendlichen Welt-ichs zu sich selbst ist das Wasser, das Prinzip der Auflösung, Beruhigung, Vermischung und Neutralisation. Aus dem zu freiem und spielendem Ringen erhobenen Kampfe der entgegengesetzten Prinzipien von Feuer und Wasser geht die himmlische Lichtwelt hervor, aus ihrem zerstörenden und bis zur Vernichtung fortgesetzten Kampfe die irdische Welt des in Schrecken erstarrten Geistes. Wenn aber das Feuer sich aus jenem Kampfe, aus welchem Äther, Licht und Erde entstehen, ganz in sich selbst zurückzieht und so jede Wiedervereinigung unmöglich macht, dann wird es zur abgesonderten Persönlichkeit, dem zerstörenden Prinzip des Bösen. Das ist Luzifer, der sich aus Freiheitsucht gegen Gott empört und aus dem Reich des Lichtes in das Reich des ewigen Feuers herabgestoßen wird. So trennt sich das Welt-ich auf

seiner vierten Stufe in die Welt des Lichts, die irdische Steinwelt und die Welt des bösen Prinzips.

Im irdischen Element ist der Geist tief verhüllt und verschlossen. Aber der Trieb ist in ihm, sich von diesen drückenden Fesseln zu befreien, die engen Schranken zu durchbrechen und wieder in das Licht der Freiheit durchzudringen. Damit entsteht das Bedürfnis, sich zu äußern und darzustellen. Und wie der siderische Körper selbst durch Absonderung aus der allgemeinen Masse der Welttätigkeit hervorging, so geht nun aus ihm durch Absonderung alle Organisation in steigender Individualität hervor. Aber die in dem irdischen Element verschlossene Seele ist an und für sich nicht stark genug, sich selbst zu befreien. Da kommt ihr die räumliche Kraft der siegreichen Liebe, das Licht, zu Hilfe. Aus Mitleid mit dem ohnmächtigen Geiste steigt ein Teil der Lichtwelt in die Nacht des Todes herab und facht in dem Schoße der trägen Materie den heiligen Funken des Lebens an. Physikalisch ist es die in der atmosphärischen Luft verbreitete Kraft oder der Erdgeist, der sich mit dem eingeschlossenen Geist oder der Erdseele aufs innigste zu durchdringen sucht. Diese immer inniger werdende Verschmelzung von Erdgeist und Erdseele ist die Geschichte der Welt. Ihre Vollendung ist das Reich Gottes. Die innigste Durchdringung von Erdgeist und Erdseele und die höchste Stufe der individuellen Organisation ist im Bewußtsein des Menschen erreicht, in dem die Seele der Erde zur Freiheit durchdringt. Die Naturbestimmung des Menschen ist die Rückkehr in das ewige Reich des Lichtes.

Diese idealistische Kosmogonie wird nun von Friedrich Schlegel in die christliche Mythologie gedeutet: das Ich und der König des Lichtes ist der Vater, die Sehnsucht ist die Mutter aller Dinge. Die himmlische Luft ist der heilige Geist. Der niedergekommene Teil der Lichtwelt aber, der Erdgeist, der die in das irdische Element eingeschlossene Erdseele erlösen will, ist der Sohn, der sich aus Liebe und Mitleid mit dem gefangenen Geiste erniedrigt und aufgeopfert hat.

Damit ist Schellings neue Mythologie verwirklicht. Denn damit sind die geschichtlichen Götter des Christentums wirklich zu Naturgöttern geworden. Die christliche Mythologie ist in die Natur gesenkt. Friedrich Schlegel selbst hat in seiner Naturphilosophie die neue Mythologie erkannt.

Wenn freilich ein Dichter der Romantik sein romantisch-christliches Naturerlebnis mythisch aussprach, so hatte solcher Mythos ein anderes Gesicht. Dann war die Natur mehr Sinnbild, Sprache und Erscheinung Gottes. Ein Dichter der nordischen Romantik, Adam Öhlen-

schläger, hat einen Zyklus von Gedichten: «Jesus in der Natur oder Das Evangelium des Jahres» geschaffen, aus welchem Wilhelm Grimm unter dem Titel: «Christi Wiedererscheinen in der Natur» einige Gedichte übersetzte. Der aus des Frühlings Schoß steigende Geist in der Luft, in Fluß und Hain, ist der holde Erlöser, der sich in Blüten und Halmen offenbart. Maria ist der Frühling, Johannes in der Wüste der Sturm, Johannes der Täufer der Frühlingsregen, die Verklärung auf dem Berge der Sonnenuntergang, das heilige Abendmahl der Herbst, Jesu Leid und Tod der Winter, die Auferstehung der neue Frühling.

Hier hat er sich vor mir in dem Gedichte  
Geoffenbart im Wald und auf der Flur,  
Und gern hat sich die heilige Geschichte  
Vermählet mit der heiligen Natur.

Diese Dichtung Öhlenschlägers ist freilich eine sehr oberflächliche Einpflanzung des Christentums in die Natur. Viel tiefer und poetischer gelang es Eichendorff, dessen wahrhaft religiöses Naturerlebnis dieses war: daß er den in ihr gebundenen und von Erlösung träumenden Geist erkannte. Seine eigenen Gedichte sind es, welche diesen Geist in der Natur erlösen wollen. Die bunten Farben des Frühlings sind der Schleier der heiligen Jungfrau. Der mit Sternen durchwobene Himmel ist ihr Mantel, mit dem sie, die heilige Nacht, den müden Wanderer zudeckt. Ihr himmlisches Bild zieht, gleich einem Liede, sehnsuchtsweckend durch Täler, Wiesen und Wogen. Sie geht im Herbst als eine wunderschöne Frau mit goldenen Haaren durch die Felder und schläfert die Blumen ein. Sie steht auf dem Felsen, an dem die Wogen des Meeres zerschellen. Sie wendet die Gewitter und segnet vom Regenbogen das weinende Gefilde. Sie wacht mit dem Kindlein im Arm über den Landen. Am Morgen geht der Herr durch Wald und Felder, seine Hand führt den Zug der Wetter. Er zündet die Sterne an, geht in der Nacht über die Gipfel und segnet das stille Land. Eh noch die Sonne versinkt, gehen Engel durch die goldenen Funken in den Tälern, das gibt in Blumen und Zweigen das leuchtende Strahlen. Das Rauschen der Bäume und Gewässer ist ein Beten zu Gott. In der Nacht sehnt sich die Natur nach dem göttlichen Lichte. Die Zeiten des Morgens, des Abends und der Nacht, der Frühling und der Herbst, sie sind nur Sinnbilder eines ewigen Lebens. Die Sterne sind das goldene Heer zum ewigen Morgenrot, die Wächter und Tröster über dem wilden Meere mit seinen Stürmen und Klippen. Der Regenbogen ist die Brücke zur ewigen Heimat.



Auch die bildende Kunst der Romantik wurde von der Idee eines christlichen Naturmythos ergriffen, und ein romantischer Dichter, Ludwig Tieck, war es, von dem eine gewaltige Wirkung auf die Maler Friedrich und Runge ausging. Die Landschaft sollte christlich gedeutet und so zu einem Sinnbild, einem Zeichen werden. Ein Beispiel steht in Sternbalds Wanderungen.

«Es war eine Nachtszene, Wald, Berg und Tal lag in unkenntlichen Massen durcheinander, schwarze Wolken tief vom Himmel hinunter. Ein Pilgrim ging durch die Nacht, an seinem Stabe, an seinen Muscheln am Hute kennbar; um ihn zog sich das dichteste Dunkel, er selber nur von verstohlenen Mondstrahlen erschimmert; ein finsterer Hohlweg deutete sich an, oben auf einem Hügel von fern her glänzte ein Kruzifix, um das sich die Wolken teilten; ein Strahlenregen vom Monde ergoß sich und spielte um das heilige Zeichen.

,Seht', rief der Alte, ,hier habe ich das zeitliche Leben und die überirdische, himmlische Hoffnung malen wollen: seht den Fingerzeig, der uns aus dem finsternen Tale herauf zur mondigen Anhöhe ruft. Sind wir etwas weiter, als wandernde, verirrte Pilgrime? Kann etwas unsren Weg erhellen, als das Licht von oben? Vom Kreuze her dringt mit lieblicher Gewalt der Strahl in die Welt hinein, der uns belebt, der unsere Kräfte aufrechthält. Seht, hier habe ich gesucht, die Natur wieder zu verwandeln und das auf meine menschliche künstlerische Weise zu sagen, was die Natur selber zu uns redet; ich habe hier ein sanftes Rätsel niedergelegt, das sich nicht jedem entfesselt, das aber doch leichter zu erraten steht, als jenes erhabene, das die Natur als Bedekung um sich schlägt.'»

Die romantische Landschaftsmalerei ist nun wirklich diesen Weg gegangen. Friedrich schuf seine «mystisch-orphischen» Landschaften. Philipp Otto Runge, der eine neue Kunst nur aus dem innersten Kern des neuen Menschen kommen sah, suchte nach etwas, was seine religiöse Stimmung und Empfindung auszudrücken vermochte. Er nannte dies den Gegenstand der Kunst und fand ihn in der Landschaft.

«Zuerst bannten die Menschen die Elemente und die Naturkräfte in die menschliche Gestalt hinein, sie sahen nur immer im Menschen sich die Natur regen; das ist das eigentliche historische Fach, daß sie in der Historie selbst nur wieder jene mächtigen Kräfte sehen: das war die *Historie*; das größte Bild, was daraus entstand, war das jüngste Gericht; alle Felsen sind zur menschlichen Figur geworden, und die Bäume, Blumen und Gewässer stürzen zusammen.

Jetzt fällt der Sinn mehr auf das Gegenteil. Wie selbst die Philo-

sophen dahin kommen, daß man alles nur aus sich heraus imaginiert, so sehen wir oder sollen wir sehen in jeder Blume den lebendigen Geist, den der Mensch hineinlegt, und dadurch wird die *Landschaft* entstehen, denn alle Tiere und die Blumen sind nur halb da, sobald der Mensch nicht das Beste dabei tut; so dringt der Mensch seine eignen Gefühle den Gegenständen um sich her auf, und dadurch erlangt alles Bedeutung und Sprache. Die Freude, die wir an den Blumen haben, das ist noch ordentlich vom Paradiese her. So verbinden wir innerlich immer einen Sinn mit einer Blume, also eine menschliche Gestalt, und das ist erst die rechte Blume, die wir mit unserer Freude meinen. Wenn wir so in der ganzen Natur nur unser Leben sehen, so ist es klar, daß dann erst die rechte Landschaft entstehen muß, als völlig entgegengesetzt der menschlichen oder historischen Komposition.

Die Blumen, Bäume und Gestalten werden uns dann aufgehen und wir haben einen Schritt näher zur *Farbe* getan! Die Farbe ist die letzte Kunst und die uns noch immer mystisch ist und bleiben muß, die wir auf eine wunderlich ahnende Weise wieder nur in den Blumen verstehen. Es liegt in ihnen das ganze Symbol der *Dreieinigkeit* zum Grunde: Licht oder weiß, und Finsternis oder schwarz, sind keine Farben, das Licht ist das Gute, und die Finsternis ist das Böse (ich beziehe mich wieder auf die Schöpfung); das Licht können wir nicht begreifen, und die Finsternis sollen wir nicht begreifen, da ist den Menschen die Offenbarung gegeben und die Farben sind in die Welt gekommen, das ist: blau und rot und gelb. Das Licht ist die Sonne, die wir nicht ansehen können, aber wenn sie sich zur Erde oder zum Menschen neigt, wird der Himmel rot. Blau hält uns in einer gewissen Ehrfurcht, das ist der *Vater*, und rot ist ordentlich der *Mittler* zwischen Erde und Himmel; wenn beide verschwinden, so kommt in der Nacht das Feuer, das ist das Gelbe und der *Tröster*, der uns gesandt wird – auch der Mond ist nur gelb. –»

Runge selbst hat seine «Tageszeiten» mit einem Gedichtfragment begleitet, welches das beste Beispiel der romantisch-christlichen Landschaftsdichtung ist.

Erst lag der Schnee noch weiß auf lichten Höhen,  
 Das Wasser und der Tau noch starr in Eis.  
 Nun fließt der Bach; in Fluß und klaren Seen  
 Erflimmert's hell bei warmem, sanftem Wehen,  
 Auch sind die fernen Berge nicht mehr weiß.  
 Es ist des Winters Zeit, die Nacht, vergangen,  
 Der Erde finstrer Schoß hat nun den Tag empfangen.

In blauer Luft will schon der Vogel singen,  
 Und grün bedeckt sich rings das weite Feld.  
 Aus Zweigen wollen Blatt und Blüte dringen:  
 Des Menschen Herz, es möcht' im Busen springen,  
 Es fühlet die Geburt der neuen Welt.  
 Sie kommt, die Zeit, da Blum' und Blüten sprießen,  
 Die Farben überall, ihm unverständlich, grüßen.

Und blühen erst die Bäum' an allen Zweigen,  
 Manch Blümlein freundlich aus der Erde sieht,  
 Die Glöcklein duftend ihre Köpfchen beugen,  
 Sich Blumen bunt in Wald und Wiese zeigen,  
 Bis uns die Rose durch die Seele glüht:  
 Gestillt ist da des Herzens stumm Verlangen,  
 Wenn Farben duftend als auf ein: *Es werde!* prangen.

Die rote Rose kommt hervor geflogen.  
 Sie kündet nur der Blumen Königin,  
 Und schmückt als Botin ihr den Ehrenbogen;  
 Die Herrlichste kommt bald ihr nachgezogen  
 Mit stillem, sanftem, unschuldvollem Sinn –  
 Der *Lilie* Stengel strebt hoch in die Lüfte,  
 Aus reinem, weißem Kelch ergießend süße Düfte.

Und erst entquillt der Erde nun das Leben.  
 Die Bäume schütteln ihr Geschmeid' herab,  
 Des Lichtes Rang der Lilie nur zu geben,  
 Sie soll in einzig süßem Glanze schweben,  
 Die Blüten sinken willig in ihr Grab;  
 Und Blumen sprechen duftend, wie mit Zungen:  
 Das *Licht*, das *Licht* ist in die Blumenwelt gedrungen!

Und Segen tauet auf die Erde nieder.  
 Die Lilie senket schon ihr schönes Haupt.  
 Helljauchzend preisen sie der Vöglein Lieder,  
 Und auch die Rose blüht noch röter wieder –  
 Und ist die Erde jetzt des Lichts beraubt? –  
 Sie hat ein schönes Feuer sich gezündet:  
 Die Farben haben duftend rings ein Lob verkündet!

Die rote Blume, schön vorangegangen,  
 Sie spiegelte sich in dem klaren Tau,  
 Und wie die Vöglein in den Zweigen sangen,

Der Lilie gedrängte Knospen sprangen,  
Sank perlend er hinab zur grünen Au'.  
Da haben wir der Lilie Schein gesehen;  
Doch was die Hohe sprach, wer konnt' es ganz verstehen?

Die Farben sind's, die erst das Wort gesprochen,  
Was wohl der Lilie süßes Wesen war.  
Und hat ein Dorn der Lilie Glanz erstochen,  
So hat die Rose doch von ihr gesprochen,  
Nun lebt das Licht in Farben offenbar. –  
O hätten näher wir das Wort gehöret,  
Das durch den Hochmut doch nicht ganz uns ward zerstöret!

Der böse Dorn war anfangs anzuschauen  
Ohn' alle Farbe licht und weiß wie Schnee.  
Da wollt' er stolz auf eigne Kräfte bauen,  
Und fiel und fiel in nächtlich tiefes Grauen,  
Verlor die weißen Blüten – Weh' dir, weh'!  
Und wann die Blumen all zurückgekommen,  
Bleibt er der Frucht, der herben schwarzen, unbenommen.

Dies also war die neue Mythologie der Romantik. Aber man sieht: in einem strengen und klassischen Sinn war dies alles nicht Mythologie, sondern atmet historischen Geist. Es war nicht die Verkörperung von ewigen und notwendigen Gesetzen der Natur. Die Natur vielmehr wurde zur Geschichte, und der kosmogonische Prozeß wurde nicht bis zum Ziele der eingetretenen und abgeschlossenen Vollendung geführt, sondern als ein unendlicher Erlösungs- und Vergeistigungsweg gedeutet. Das unterscheidet die christlich-romantische Naturmythologie von der griechisch-klassischen. Die Geschichte des Geistes aber war nach solcher romantischen Auffassung nur die unmittelbare Fortsetzung der Naturgeschichte. In der Geschichte der Natur entwickelt sich der Geist auf unbewußte und schicksalhafte Art bis zu sich selbst. Dann aber wird er frei, bewußt, und geht in der Geschichte der Kultur den eigenen Weg bewußter und verantwortlicher Tat. Die Romantik las von der mythischen Weltanschauung der Griechen ab, daß der antike Geist noch nicht in das Stadium der Freiheit getreten war und noch nicht die unendliche Bahn der Geschichte betreten hatte; er war naturhaft, schicksalhaft und unbewußt. Die Geschichte des Geistes beginnt erst mit dem Christentum. Natur und Geist, Notwendigkeit und Freiheit steht sich wie Mythos und Geschichte gegenüber. Auch der mythischen Klas-



sik Weimars entgegen empfand sich die Romantik als Beginn eines historischen Weges, und so empfing die Geschichte für die romantische Dichtung eine neue Bedeutung und konnte an die Stelle klassischer Mythologie treten. Ja, es wurde die Mission der romantischen Dichtung, durch die historische Erinnerung den Tod auf ihre Weise zu besiegen, den die klassische Dichtung durch die Offenbarung zeitloser Dauer besiegte. Denn in der historischen Erinnerung dauert auch die ewig sterbende Vergangenheit unendlich fort und wächst und schwillt zum Strom des einen, ungeteilten Lebens, in dem es keinen Tod mehr gibt, weil alles hier ja Ton der einen Melodie der Zeit und Schwingung eines Lebensschwunges ist, und ineinander dauert. Die Geschichte ist die romantische Dauer.

Die Klassik hatte eine andere Stellung zur Geschichte eingenommen. Sie suchte die zeitlose Dauer: Goethe das Urbild, Schiller das Gesetz. Sie suchten beide den ewig gültigen Menschen. Wenn das Studium der Geschichte den ersten Schritt für Schiller aus dem Sturm und Drang zur Klassik bildete, so hatte dieses einen zweifachen Grund. Er fühlte, wie sein Geist immer der Gefahr ausgesetzt war, sich in unendliche Unbestimmtheit zu verlieren. Denn er hatte keine Grenze an der gegenständlichen Welt. Es war nicht der geschichtliche Gegenstand, sondern die Gegenständlichkeit der Geschichte, die ihm Grenze, Gestalt, Form gab, ganz ebenso wie es die griechische Mythologie seinen Ideen gab. Wichtiger aber war seine Auffassung von Geschichte damals. Indem die Geschichte, so sagte er, den Menschen gewöhnt, sich mit der ganzen Vergangenheit zusammenzufassen und mit seinen Schlüssen in die ferne Zukunft vorauszueilen, so verbirgt sie die Grenzen von Geburt und Tod, welche das Leben des Menschen so eng und bedrückend umschließen, so breitet sie optisch täuschend sein kurzes Dasein in einem unendlichen Raum aus und führt das Individuum unvermerkt in die Gattung hinüber. – Es war also der zeitlose Mensch, der Mensch im Raume, den Schiller durch die Geschichte gerade herstellen wollte, und er tat es auch, indem er damals zu Gegenständen seiner historischen Darstellung nur solche Personen oder Zeiten wählte, in denen das Gesetz der Gattung, nämlich der Kampf der freien Vernunft gegen das sinnlose Schicksal, siegreich in die Erscheinung trat. Er hob also das mythische Element aus der Geschichte heraus. Als er dann seinen Weg zur Klassik mit dem Studium der Philosophie vollendete, da ging ihm erst mit Klarheit auf, daß gerade der Widerstand gegen die menschliche Freiheit, das eigentliche Schicksal: die Geschichte sei. Jetzt nannte er die Geschichte nur darum ein erhabenes Objekt, weil sich im

Kämpfe gegen sie der klassische Geist erst entzündet und behauptet, der des Widerstandes bedarf, um sich als Geist zu bewähren. Die Geschichte zog wie die Natur und wie das Schicksal nicht als klassischer Gegenstand, sondern als Widerstand des mythischen Menschen in seine Dichtung ein.

Goethe aber widmete sich dem Studium der Natur und nicht der Geschichte, weil er nur hier die ewige Notwendigkeit und Gesetzmäßigkeit fand, die er suchte. «Die Natur», so sagte er einmal, «kennt nicht Vergangenheit und Zukunft; Gegenwart ist ihre Ewigkeit.» Er wollte selber seinem Geiste diese Ewigkeit verschaffen, indem er sich nur mit bleibenden Verhältnissen beschäftigte, und nur wo ihm solche in der Geschichte begegneten, da erkannte er sie als Motive der Dichtung an. «Die englische Geschichte», sagte er einmal zu Eckermann, «ist vortrefflich zu poetischer Darstellung, weil sie etwas Tüchtiges, Gesundes und daher Allgemeines ist, das sich wiederholt. Die französische Geschichte dagegen ist nicht für die Poesie, denn sie stellt eine Lebens-epoche dar, die nicht wiederkommt.» Von seinem eigenen Gedicht «Die erste Walpurgisnacht» schrieb er an Felix Mendelssohn, daß es «hoch symbolisch intentionirt» sei, weil sich eine solche Zeit «in der Weltgeschichte immerfort wiederholen» muß.

Wie anders hatte doch der Sturm und Drang gefühlt. Eine «dramatisierte Historie» hatte der junge Goethe seinen «Götz» genannt. Damals entstand die Dichtung aus einem neuen Zeitgefühl. Damals entdeckte Herder in der Geschichte den schöpferischen Geist der Entwicklung, die Seele der Welt. Die Geschichte war es damals schon, welche das dauernde Gesetz zerbrach, auch für die Dichtung, und ihr das Reich der Freiheit, Fülle, Unwiederholbarkeit eröffnete. Hier setzte die Romantik wieder an, der Wahlverwandtschaft folgend. Denn auch ihr verwandelte die Welt sich in Geschichte, wie sie sich selbst als «progressive» Poesie empfand.

Nicht etwa, daß die historische Dichtung der Romantik sich auch an die historische Wirklichkeit gebunden fühlte. Sie wollte nur den Geist der Geschichte offenbaren. Auch Achim von Arnims wahrhaft historischer Roman «Die Kronenwächter» offenbart den Geist der Geschichte, ohne sich irgendwie an die historische Realität zu binden. Dieser Roman beginnt mit einer Einleitung: «Dichtung und Geschichte». Die historische Dichtung, so heißt es hier, will sich keineswegs für eine geschichtliche Wahrheit geben, sondern für ein Bild im Namen der Geschichte. Denn wo sich der Geist verkörpert, da verdunkelt er sich auch. Es gab aber zu allen Zeiten eine Heimlichkeit der Welt, mehr wert

als alles, was in der Geschichte laut geworden ist, und diese macht die Dichtung offenbar, die damit in einem tieferen Sinne die Geschichte erst zur Wahrheit läutert. – Wenn also Arnim die Geschichte hier erfand und dichtete, so tat er es nicht, damit sie ein immer gegenwärtiger Mythos werde, sondern um den Geist der Geschichte von dem Körper zu erlösen, der ihn verdunkelt. Der romantische Dichter vermag, kraft seines Zeitgefühls, was der klassische nicht kann und auch nicht will: sich selbst an die Stelle des historischen Geistes zu setzen und dessen wahre Intention ohne die Fessel der Wirklichkeit in Dichtung zu verwirklichen. Diese spezifisch romantische Auffassung der historischen Dichtung unterscheidet sich noch weit von jener späteren, welche den Geist der Geschichte in seiner historischen Wirklichkeit offenbar machen wollte und sich damit schon von der Romantik entfernte.

Man kann in der historischen Dichtung der Romantik bemerken, daß es ganz bestimmte Augenblicke der Geschichte waren, die sie mit Vorliebe zur dichterischen Darstellung wählte. Es waren die Augenblicke, welche ihrem eigenen Moment entsprachen: wo nämlich eine neue Religion in die Welt trat und das Weltbild und das Menschenbild verwandelte, wo alte und neue Götter miteinander kämpften, die eigentlich welthistorischen Momente. Die Dramen von Zacharias Werner, Brentano, Arnim, Fouqué behandeln immer wieder jene Zeiten, in denen das Christentum sich ahnungsvoll aus dem heidnischen Mythos emporhob oder gegen ihn den Kampf begann, und sich in Bekehrungen, Erleuchtungen und Martyrien die Verwandlung des Menschen vollzog. Der Kampf von Klassik und Romantik fand in solchen Gegenständen seine welthistorische Gestaltung. Die Pläne Tiecks und Friedrich Schlegels wählten aus der Geschichte des Vaterlandes denjenigen Moment, in dem sich aus dem deutschen Geiste eine neue Religion gebärte und einen welthistorischen Kampf begann. Schlegel nämlich trug sich mit einem Drama «Karl V.» und Tieck mit einem Zyklus historischer Schauspiele aus dem Dreißigjährigen Kriege.

Daß aber die Pläne Tiecks und Schlegels nicht zur Erfüllung kamen, war nicht nur in romantischer Unzulänglichkeit begründet. Es lag etwas in solchen Plänen und Gedanken, was doch dem Geiste der Romantik in einem tiefsten Punkte widersprach. Denn wenn sich die romantische Dichtung auch keineswegs an die historische Wirklichkeit gebunden fühlte, sondern den Geist der Geschichte offenbaren wollte, so war doch auch dies schon eine Bindung an ein bereits gelebtes, erfülltes, abgeschlossenes Leben, war eine Fesselung jenes freien und magischen Schöpfungstums, das die Romantik für die höchste Stufe geistigen Pro-



zesses hielt. An der Geschichte hatte dieser schöpferische Geist schon eine Grenze und Beschränkung. Denn wenn auch die Geschichte das Reich des in Freiheit handelnden Geistes ist, so ist sie eben doch eine Wirklichkeit, in welcher sich der Geist materialisiert. Dies macht auch die Geschichte noch zu seinem Widerstand. Ganz freier, schöpferischer Geist ist er nur da, wo er dichtet. Novalis stellte denn auch einmal als Ziel des magischen Idealismus hin, daß die Geschichte zum Märchen werde, und sein eigener Roman, Heinrich von Ofterdingen, nimmt diese Verwandlung in einem ganz wörtlichen Sinne vor, indem die Geschichte Heinrichs sich wirklich in das ursprünglich nur von einem Dichter erzählte Märchen verwandelt. Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt. Es war in der Beziehung der romantischen Dichtung zur Geschichte ein ähnlicher Widerspruch verborgen, wie in der romantischen Idee einer individuellen und bewußten Mythologie. Mochte Ludwig Tieck auch die Sagen und Bücher des Volkes noch so subjektiv behandeln und mit eigener Empfindung und Erfindung durchdringen, mochten die Erneuerungen der griechischen und indischen Mythologie einen noch so neuen und individuell erdachten Sinn in sie legen: es war doch Fesselung der romantischen Individualität an einen Gegenstand, der nicht auf magisch-schöpferischem Wege entstanden war. Selbst der Heinrich von Ofterdingen, der nach dem von Schelling aufgestellten Vorbild Dantes aus dem Stoffe seiner Zeit, ihrer Wissenschaft und Religion, aus Idealismus, Naturphilosophie und Christentum einen neuen Mythos bildete, war erst in seinem letzten Teile, wo die Dichtung freies Märchen wird, nicht mehr «Erwartung», sondern «Erfüllung».

Die eigentlich romantische Geschichte war demnach die frei erfundene und erdichtete: der Roman, und Novalis nannte denn auch einmal den Roman «gleichsam die freie Geschichte», «die Mythologie der Geschichte und aus Mangel der Geschichte entstanden». Der romantische Roman war wirklich eine magische Geschichtsschöpfung, an keine historische und überhaupt an keine erfahrene Wirklichkeit gebunden. Denn er machte das Leben zu einem einzigen Wunder. Was Novalis an Goethes Wilhelm Meister so vermißte, war das Wunder. Er ist nur Prosa, «bürgerliche und häusliche Geschichte». «Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buches.» «Goethe hat auf alle Fälle einen widerstrebenden Stoff behandelt.» Es ist eine «Candide gegen die Poesie gerichtet.»

Man sieht: die romantische Dichtung drängt von innen her dazu, reines Märchen zu werden. Das Märchen war der individuelle Mythos der Romantik, den sie suchte. Es war die Erfüllung der romantischen



Sehnsucht. Im Märchen erst war der romantische Geist ganz frei und magisch-schöpferisch. Denn im Märchen haben die Gesetze der Erfahrung, die Gesetze von Zeit und Raum und Kausalität keine Gültigkeit. Das Märchen ist das Bild der Welt, so wie sie aussieht, wenn der Schleier der Erscheinung aufgehoben ist, das Ding an sich. Es ist die Welt, wie die Romantik sie wollte. Das Ziel des magischen Idealismus war: die Welt bewußt zu dichten, so daß nur die Gesetze der Dichtung in ihr herrschen. Im Reiche der Dichtung war das Märchen die Erfüllung dieses magischen Idealismus. Freilich: die magische Dichtung sollte Wirklichkeit werden. Die wirkliche Welt sollte eine magische Dichtung, ein Märchen werden. Darum war das romantische Märchen, dessen Urbild von Novalis im Ofterdingen geschaffen wurde, immer ein Bild der Zukunft. Der echte Märchendichter, sagte Novalis einmal, ist Seher der Zukunft. Das Märchen stellt die goldene Zeit am Ende dar. Es ist nicht zeitlos, wie man wohl zu sagen pflegt, sondern prophetisch. Daher verwandelt sich im Ofterdingen das Märchen Klingsors in die Wirklichkeit, die Wirklichkeit in das Märchen.

Die jüngere Romantik bildete zu Roman und Märchen noch eine neue Dichtungsgattung aus: die Novelle. (Auch Tiecks Novellen stammen aus einer Zeit, da er nicht mehr dem romantischen Kreise angehörte.) Sie unterscheidet sich der Form nach vom romantischen Romane dadurch, daß sie nicht den fließenden und fliehenden Ablauf der Zeit gestaltet, sondern eine einzige Begebenheit aus diesem Strom heraushebt und isoliert. Aber sie hat auch ihren eigenen charakteristischen Gegenstand. Der Name sagt schon alles. Novelle: eine Neuheit. Ein noch nie dagewesenes und niemals wiederkommendes Geschehnis, einzig, unerhört, weil noch nie gehört, überraschend, weil durch nichts vorbereitet. Der Schmerz der älteren Romantik um die Vergänglichkeit der Zeit verwandelt sich hier in das Interesse für die immer neuen, überraschenden, sich niemals wiederholenden Schöpfungen der Zeit. Die Meister der Novelle waren Kleist, Arnim und Brentano. Sie erfanden ihre Gegenstände meistens nicht. Sie bedurften bei so neuen und besonderen Dingen gleichsam der Zeugen, um Glauben zu finden, ob sie diese nun aus der Geschichte nahmen oder aus dem Organe, der Stimme der immer neuen Zeit: der Zeitung nämlich. Mit solchen Novellen aber war ein äußerster Gegenpol zum klassischen Mythos aufgestellt. Denn ein größerer Gegensatz als zwischen zeitloser, symbolischer Gültigkeit und überraschender Neuheit ist nicht zu denken. Goethe konnte es nicht begreifen, daß Kleist sich an einen so «besonderen Fall», wie den Kohlhaas, klammerte. Goethes eigene «Novelle»

aber ist in Wahrheit ein Mythos: ein Symbol von dem Siege apollinischer Musik über die wilde Naturkraft.

Wenn aber hier von Mythos und Geschichte als den Gegenständen der Dichtung die Rede war, so muß man nun bedenken, daß es sich hier in einem tieferen Sinne doch schon um innere Formungen handelte. Denn die Allmacht der Form kann einen Mythos zur Geschichte und die Geschichte zu einem Mythos machen.

Dies war der eigentliche Sinn von Aristoteles und Lessing, wenn sie den Unterschied von Geschichte und Dichtung darin fanden, daß die Dichtung philosophischer ist als die Geschichte, weil sie den Gegenstand nicht in seiner Einmaligkeit darstellt, sondern in seiner Notwendigkeit: wie er so und nicht anders geschehen mußte und immer wieder so geschehen muß. Damit war das eigentlich klassische Prinzip des historischen Dramas ausgesprochen: nämlich aus der Geschichte einen Mythos zu machen, indem man aus der historischen Begebenheit ein ewiges Gesetz entwickelt. Dies war auch Schillers Meinung. Wenn sein klassisches Drama den Gegenstand aus der Geschichte nahm, so fand hier ein wahrhafter Kampf der klassischen Form mit dem historischen Gegenstande statt, bis er in Mythos verwandelt war.

Es war nicht anders mit der Natur als Gegenstand.

Die Landschaftsdichtung blühte in der Romantik wieder auf. Es war für die Romantik kein Problem, wie es für Schiller doch noch war, ob Landschaft überhaupt zum Gegenstand der Dichtung werden könne. Schiller hatte diese Frage in der Kritik von Matthissons Gedichten breit behandelt. Man hatte schon vor ihm bemerkt, daß die Griechen keine Landschaftskunst besaßen. Schiller fragte nach dem Grunde. Es fehlt der Landschaft eben jene ewige Gesetzlichkeit, welche die klassische Kunst von ihrem Gegenstande verlangt und nur im Kreise der Menschheit findet. Es fehlte diesem Gegenstande die Form. Die klassische Dichtung vermag es also nur durch eine «symbolische Operation», die Landschaft zum klassischen Gegenstande zu machen: indem sie ihr die stetige Form verleiht. «Jene Stetigkeit, mit der sich die Linien im Raum oder die Töne in der Zeit aneinanderfügen, ist ein natürliches Symbol der inneren Übereinstimmung des Gemüts mit sich selbst und des sittlichen Zusammenhangs der Handlungen und Gefühle, und in der schönen Haltung eines pittoresken oder musikalischen Stücks malt sich die noch schönere einer sittlich gestimmten Seele.» – Am Ende wünschte freilich Schiller doch, daß Matthisson zu seinen Landschaften nun auch Figuren erfinden und auf diesen reizenden Grund handelnde Menschheit auftragen möchte. Denn der eigentliche Gegen-

stand der klassischen Dichtung war eben immer doch der Mensch, das Maß der Dinge und das Maß auch der Natur.

Als Beispiel für die glückliche Zusammenstellung harmonisierender Bilder, die liebliche Stetigkeit und kunstreiche Eurythmie in ihrer Sukzession, die Modulation und schöne Haltung des ganzen Bildes, wodurch es Ausdruck klassischer Empfindung wird, galt Schiller dies Gedicht von Matthisson:

#### Abendlandschaft

Goldner Schein  
Deckt den Hain;  
Mild beleuchtet Zauberschimmer  
Der umbüschten Waldburg Trümmer.

Still und hehr  
Strahlt das Meer;  
Heimwärts gleiten, sanft wie Schwäne,  
Fern am Eiland Fischerkähne.

Silbersand  
Blinkt am Strand;  
Röter schweben hier, dort blässer  
Wolkenbilder im Gewässer.

Rauschend kränzt,  
Goldbeglänzt,  
Wankend Ried des Vorlands Hügel,  
Wild umschwärmt vom Seegeflügel.

Malerisch  
Im Gebüsch  
Winkt mit Gärtchen, Laub und Quelle  
Die bemooste Klausnerzelle.

Auf der Flut  
Stirbt die Glut;  
Schon erblaßt der Abendschimmer  
An der hohen Waldburg Trümmer.

Vollmondschein  
Deckt den Hain;  
Geisterlispel weh'n im Tale  
Um versunk'ne Heldenmale.

Man sieht: die Landschaft ist an sich kein Gegenstand der klassischen Dichtung, wenn sie nicht der bloße Raum ist, in welchem sich der Mensch bewegt. Aber die klassische Form kann sie zum Gegenstand des klassischen Gedichtes machen. Goethe andererseits bedurfte solcher verwandelnden Formung nicht einmal, weil er in seiner klassischen Periode die Landschaft in südlich-italienischer Gestalt vor Augen hatte, und südliche Landschaft schon an sich jene klassische Stetigkeit der Linie, jene Form besitzt, welche Schiller ihr erst durch die Form der Dichtung geben wollte. Goethe brauchte in Sizilien nicht einmal durch das Auge eines klassischen Landschaftsmalers wie Claude Lorrain zu sehen, um sich an der Reinheit der Konturen, der Weichheit des zusammengehenden Bildes, der Harmonie von Himmel, Meer und Erde, der «feenhaften Architektur», der Klarheit und der einfachen und großen Linearität der sizilianischen Landschaft zu erfreuen. Man vergleiche nur seine Schilderung der Bucht von Palermo. Seine klassische Phantasie freilich bevölkerte auch diese Landschaft noch mit Menschenbildern, und aus sizilischem Landschaftseindruck entstand seine Nausikaa. Man kann seit seiner italienischen Reise bemerken, wie sich die Landschaft in seiner Dichtung immer dem Garten nähert und stetig, fruchtbar, angebaut, der Raum des Menschen ist, und von ihm Form und Bestimmung erhält, oder sich aus Freiheit ihm bestimmt zu haben scheint.

Aber die Gärten in Eichendorffs Gedichten verwildern umgekehrt und werden wieder zu Landschaft, und die Romantik wurde von Landschaften bezaubert, die gesetzlos, formlos und unendlich sind und nicht Bestimmung, sondern Stimmung haben: Landschaften der romantischen Seele, die selbst romantischen Gedichten gleichen und nicht erst durch die Form und die Symbolik dazu werden. Die romantische Seele war ja selbst wie eine Landschaft und wollte also sich in ihr sichtbar zum Ausdruck bringen. Die romantische Landschaft wurde aus dem Geiste der Musik geboren und war die sichtbar werdende Musik der romantischen Seele. So gehörte denn zur romantischen Landschaft der malerische Wechsel und die unendliche Ferne, welche Sehnsucht und Erinnerung weckt. Jean Paul nannte die Abendröte romantisch, weil sie eine «Fahne der Zukunft» ist, und nannte den Mondschein romantisch, dieses wunderbare «Geisterlicht, das uns mit schmerzlicher Sehnsucht durchdringt, gleichsam die Morgendämmerung einer Ewigkeit, die auf der Erde niemals aufgehen kann». Er ist es auch, der mit seinem Licht die Wirklichkeit in Traum, Gestalt in Geist, Vielheit in Einheit verwandelt. Romantisch war die Ruine, die-



ses melancholische Erinnerung und Sehnsucht weckende Sinnbild der vergehenden, vergänglichen Zeit, der Form nach malerisch, zersprengt und sprunghaft. Der antike Tempel ist in seiner Unversehrtheit klassisch, seine Ruine ist romantisch. Romantisch war der Wald, dieses Mysterium der Natur, das in ihre Tiefe, ihr Dunkel, ihre Einheit, ihr Geheimnis führt, in dessen Einsamkeit sich der romantische Mensch verlor. Romantisch war für Tieck und für Novalis das Gebirge, weil auch dieses der geheimnisvolle Weg nach innen zu den Quellen und Schätzen der Natur ist, weil seine elementarische Massigkeit noch Chaos ist. Romantisch waren die Wolken, die gleich Träumen in die Ferne ziehen, diese phantastischen, gesetzlosen, ineinanderfließenden und sich verwandelnden Gebilde, die von romantischer Phantasie geschaffen scheinen. Als Goethe aber in seiner Sammlung «Gott und Welt» eine Reihe von Gedichten auf die Wolken sang, da tat er es, weil die wissenschaftliche Erkenntnis auch sie und ihren Gestaltenwechsel nach Typen, Formen und Gesetzen gesondert, bestimmt, begrenzt und benannt hatte: Stratus, Curulus, Cirrus, Nimbus. Romantisch waren rauschende und fließende Gewässer. Romantisch war die Einsamkeit, und die romantische Landschaft bedurfte des Menschen nicht, es sei denn, daß er, wie auf Landschaftsbildern Friedrichs, gleichsam das vermittelnde und übersetzende Organ war, durch dessen Empfindung hindurch die Landschaft nicht mehr an sich, sondern als Ausdruck einer Stimmung, eines Gefühls erlebt wird. Jean Paul nannte dies: eine musikalische Landschaft.

Als Beispiel einer romantischen Landschaft und ihrer Ähnlichkeit mit einem romantischen Gedichte gelte eine Schilderung von Ludwig Tieck im Phantasmus:

«Ist diese Gegend nicht, durch welche wir wandeln, fing Theodor an, einem schönen, romantischen Gedichte zu vergleichen? Erst wand sich der Weg labyrinthisch auf und ab durch den dichten Buchenwald, der nur augenblickliche, rätselhafte Aussicht in die Landschaft erlaubte: so ist die erste Einleitung des Gedichtes; dann gerieten wir an den blauen Fluß, der uns plötzlich überraschte und uns den Blick in das unvermutete frisch grüne Tal gönnte: so ist die plötzliche Gegenwart einer innigen Liebe; dann die hohen Felsengruppen, die sich edel und majestätisch erhuben und höher bis zum Himmel wuchsen, je weiter wir gingen: so treten in die alten Erzählungen erhabene Begebenheiten hinein und lenken unsern Sinn von den Blumen ab; dann hatten wir den großen Blick auf ein weit ausgebreitetes Tal, mit schwebenden Dörfern und Türmen auf schön geformten Bergen in der Ferne,

wir sahen Wälder, weidende Herden, Hütten der Bergleute, aus denen wir das Getöse herüber vernahmen; so öffnet sich ein großes Dichternetz in die Mannigfaltigkeit der Welt und entfaltet den Reichtum der Charaktere; nun traten wir in den Hain von verschiedenem, duftendem Gehölz, in welchem die Nachtigall so lieblich klagte, die Sonne sich verbarg, ein Bach so leise schluchzend aus den Bergen quoll und murmelnd jenen blauen Strom suchte, den wir plötzlich, um die Felsenecke biegend, in aller Herrlichkeit wieder fanden: so schmilzt Sehnsucht und Schmerz, und sucht die verwandte Brust des tröstenden Freundes, um sich ganz, ganz in dessen lieblich erquickende Fülle zu ergießen und sich in triumphierende Woge zu verwandeln. Wie wird sich diese reizende Landschaft nun ferner noch entwickeln? Schon oft habe ich Lust gefühlt, einer romantischen Musik ein Gedicht unterzulegen, oder gewünscht, ein genialer Tonkünstler möchte mir voraus arbeiten, um nachher den Text seiner Musik zu suchen; aber wahrlich, ich fühle jetzt, daß sich aus solchem Wechsel einer anmutigen Landschaft ebenfalls ein reizendes erzählendes Gedicht entwickeln ließe. . . . Sehn wir die Entwicklung der romantischen Verschlingung! Wald und Fluß verschwinden links, unser Weg zieht sich rechts und viele kleine Wasserfälle rauschen aus buschigen Hügeln hervor und tanzen und jauchzen wie muntre Nebenpersonen zur Wiese hinab, um jenem schluchzenden Bach zu widersprechen, und in Freude und Lust den glänzenden Strom aufzusuchen, den schon die Sonne wieder bescheint, und der so lächelnd zu ihnen herüber winkt.»

Man vergleiche nun Gedichte aus verschiedenen Stilperioden, welche ein und dasselbe Motiv, den gleichen Gegenstand behandeln und doch durch die Verschiedenheit der inneren Formung diesen Gegenstand zu einem zeitlosen Mythos oder einer unendlichen Geschichte oder – ein dritter Typus, der nach der Romantik auftaucht – zu einer augenblicklichen Impression gestalten. Goethe, Eichendorff, Heine wählen zum lyrischen Motiv: die Meeresstille. Aber sie wird bei Goethe zu einem zeitlosen Mythos. Denn er stellt nur ihre ewigen, wesenhaften, dauernden Züge dar. Eichendorff macht sie zu einer Melodie der unendlichen Zeit, die aus fernster Vergangenheit in die fernste Zukunft weiterklingt. Heine aber gibt sie als einen einzigen, unwiederholbaren, charakteristischen Augenblick, und auch der symbolische Sinn seines Gedichtes, der Gegensatz zwischen dem sozialen und natürlichen Leben, bezieht sich eben auf bedingte Zeitlichkeit. Drei Zeitformen der Dichtung: zeitlose Dauer, Unendlichkeit, Augenblicklichkeit, bei gleichem Gegenstande.

## Meeresstille

Tiefe Stille herrscht im Wasser,  
 Ohne Regung ruht das Meer,  
 Und bekümmert sieht der Schiffer  
 Glatte Fläche rings umher.

Keine Luft von keiner Seite!  
 Todesstille fürchterlich!  
 In der ungeheuren Weite  
 Reget keine Welle sich.

(GOETHE)

## Meeresstille

Ich seh' von des Schiffes Rande  
 Tief in die Flut hinein;  
 Gebirge und grüne Lande  
 Und Trümmer im falben Schein  
 Und zackige Türme im Grunde,  
 Wie ich's oft im Traum mir gedacht,  
 Das dämmert alles da unten  
 Als wie eine prächtige Nacht.

Seekönig auf seiner Warte  
 Sitzt in der Dämm' rung tief,  
 Als ob er mit langem Barte  
 Über seiner Harfe schief;  
 Da kommen und gehen die Schiffe  
 Darüber, er merkt es kaum,  
 Von seinem Korallenriffe  
 Grüßt er sie wie im Traum.

(EICHENDORFF)

## Meeresstille

Meeresstille! Ihre Strahlen  
 Wirft die Sonne auf das Wasser,  
 Und im wogenden Geschmeide  
 Zieht das Schiff die grünen Furchen.

Bei dem Steuer liegt der Bootsmann  
 Auf dem Bauch und schnarchet leise.  
 Bei dem Mastbaum, segelflickend,  
 Kauert der beteerte Schiffsjung'.

Hinterm Schmutze seiner Wangen  
Sprüht es rot, wehmütig zuckt es  
Um das breite Maul, und schmerzlich  
Schaun die großen, schönen Augen.

Denn der Kapitän steht vor ihm,  
Tobt und flucht und schilt ihn: «Spitzbub’,  
Spitzbub’! einen Hering hast du  
Aus der Tonne mir gestohlen!»

Meeresstille! Aus den Wellen  
Taucht hervor ein kluges Fischlein,  
Wärmt das Köpfchen an der Sonne  
Plätschert lustig mit dem Schwänzchen.

Doch die Möve aus den Lüften  
Schießt herunter auf das Fischlein,  
Und den raschen Raub im Schnabel  
Schwingt sie sich hinauf ins Blaue. (HEINE)

So war es immer. Die Natur wurde im klassischen Gedicht zum Mythos, im romantischen zu Geschichte. Die Geschichte wurde im klassischen Drama zum Mythos, der Mythos in der Romantik zur Geschichte. Wenn also vom Gegenstande hier die Rede war, so handelt es sich in Wahrheit immer um die Form des Gegenstandes. Denn Mythos und Geschichte sind innere Formen.

Kann man also überhaupt noch zwischen Form und Gegenstand einen Unterschied machen, wenn man nicht unter dem Gegenstande den reinen, toten Stoff versteht, der immer außerhalb der Dichtung bleibt und nie ihr Inhalt wird?

Man sagt vom klassischen Gedicht, daß es das zeitlose Menschentum zum Gegenstande habe. Dies aber heißt: Die Form des Menschentums. So meinte es die Klassik selbst. Sie nannte Form: das Urbild, die Idee, das Wesen. Schiller hatte sein Gedicht vom Ideal und Leben in früherer Fassung: «Das Reich der Formen» genannt. Unter dem «Formtrieb» des menschlichen Geistes verstand er seinen Trieb auf die dauernde Gestalt, das zeitlose Gesetz, unter «Sachtrieb» oder «Stofftrieb» aber den Trieb der Sinne auf die wechselnde, gefüllte Zeit, das Leben. Die Versöhnung beider findet im «Spieltrieb» statt, der auf die lebende Gestalt, die Schönheit, gerichtet ist. Aber der Gegenstand der klassischen Dichtung ist ja eben die lebende Gestalt und also schon eine



gefüllte Form. Im klassischen Gedicht also deckt sich Form mit idealem Inhalt völlig. Aber nur mit idealem Inhalt. Hier liegt allein die Möglichkeit, zwischen Form und Inhalt doch die Grenze zu ziehen. Denn es kann im klassischen Gedicht ja auch einen Inhalt geben, der dem Ideal des klassischen Geistes nicht entspricht, der nicht Form ist. So etwa Tasso: ein grenzenloser, ungemessener Mensch. Woran erkennt man aber, daß solches Menschentum dem Ideale Goethes nicht entspricht, wenn er ihn auch zum Helden seiner Dichtung machte? An seiner Form, die ihm die Dichtung gibt, obwohl sie seinem Inhalt gar nicht angemessen ist. An dem gemessenen Rhythmus etwa, den auch Tasso, der maßlose, spricht. Die Form ist das Urteil, das Maß der klassischen Dichtung. In Tasso aber ist zwischen Form und Inhalt Widerspruch. Die Form bringt ihren Inhalt nicht zum Ausdruck. Sie hat Ferne zu ihm, den sie erwählte, um ihn zu messen und zu richten, weil er maßlos ist. Sie selbst aber ist das Maß. Denn die Form ist es, welche das Ideal des Dichters ausspricht, und dieses Ideal heißt: zeitlose Dauer, und also muß die Form der Dichtung in sich selber zeitlos dauern, auch wenn ihr Inhalt diese Dauer nicht besitzt. So hat Schiller von dem lyrischen Dichter verlangt, daß er die leidenschaftliche Bewegung des Gemütes, wenn er sie zum Inhalt des Gedichtes macht, doch nicht in seiner Form zum Ausdruck bringe. So hat Goethe an der griechischen Tragödie bewundert, daß sie die Furchtbarkeit des tragischen Inhaltes durch die Schönheit der Form, ihre Geschlossenheit und Symmetrie vernichtet und in reines «Ornament» verwandelt, und am «Laokoon», daß hier der Meister sein Schönheitsgefühl in höchster Energie und Würde zeigt, wenn er die leidenschaftlichen Ausbrüche der menschlichen Natur in der Kunstnachahmung zu mäßigen und zu bändigen versteht.

Er sagte dieses gegen die «charakteristische Kunst», um welche damals ein Streit entbrannt war. Man hat das Motiv dieses Streites vielfach mißverstanden. Es handelte sich um das Verhältnis der Form zu ihrem Inhalt: ob sie den Inhalt zum Ausdruck bringen muß, wie er auch ist, mag er noch so furchtbar oder häßlich sein – und auch die klassische Kunst kann solchen Inhalt wählen – oder ob sie einzig und allein dem Gesetz der eigenen Schönheit folgen und um ihrer selbst willen da sein darf und in sich selber selig dauern. Der Sturm und Drang hatte sich in dieser unsterblichen Frage für die charakteristische Kunst entschieden, und so auch der junge Goethe, der sie die einzig wahre nannte. Herders Lehre enthusiastisierte ihn damals: daß sich Gedanke und Sprache wie Seele und Leib verhalte. Wenn Klopstock «Dar-

stellung» forderte, so hieß dies gar nichts anderes, als daß der Inhalt sich in der Form darstellen soll. Dies machte die Dichtung des Sturms und Drangs so «malend». Gewitter und Jagd verlangten eine donnernde und peitschenknallende Sprache und einen stürmisch bewegten Rhythmus. Ein vom Schmerz aufgewühlter Mensch hat nicht die Haltung einer schönen Statue. Die charakteristische Kunst also ist diejenige, welche ihren Inhalt in seinem zeitlichen Dasein darstellt und ihn nicht aus der Zeit enthebt und in die Form versetzt. Sie ist Ausdruck, und dies machte auch ihre Beziehung zur Romantik, wo sie in Kleist zum Siege kam. Diese Kunst hat kein dauerndes Maß, mit dem sie messen könnte. Sie richtet also nicht durch ihre Form, wie es die Klassik tut. Sie hat die Objektivität der Liebe, wo jene die Objektivität der Gerechtigkeit besitzt. Sie ist nicht in sich selber selig und vollendet, wenn ihr Inhalt unselig und unendlich ist. Sie fühlt mit ihm und hat nur diesen einen Wunsch: seine Schwingung auch in andern Seelen zu erregen, daß sie mit ihm, mit seinem Schmerze wie mit seiner Freude, mit seiner Höhe, wie mit seiner Tiefe schwingen. Dies hat Kleist einmal mit großartiger Klarheit so gesagt:

«Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den deinigen legen könnte: so wäre, die Wahrheit zu gestehn, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt. Und auch dir, Freund, dünkt mich, bliebe nichts zu wünschen übrig: Dem Durstigen kommt es, als solchem, auf die Schale nicht an, sondern auf die Früchte, die man ihm darin bringt. Nur weil der Gedanke, um zu erscheinen, wie jene flüchtigen, undarstellbaren, chemischen Stoffe, mit etwas Größerem, Körperlichem, verbunden sein muß: nur darum bediene ich mich, wenn ich mich dir mitteilen will, und nur darum bedarfst du, um mich zu verstehen, der Rede. Sprache, Rhythmus, Wohlklang usw., so reizend diese Dinge auch, insofern sie den Geist einhüllen, sein mögen, so sind sie doch an und für sich, aus diesem höheren Gesichtspunkte betrachtet, nichts als ein wahrer, obschon natürlicher und notwendiger Übelstand; und die Kunst kann, in bezug auf sie, auf nichts gehen, als sie möglichst *verschwinden* zu machen. Ich bemühe mich aus meinen besten Kräften, dem Ausdruck Klarheit, dem Versbau Bedeutung, dem Klang der Worte Anmut und Leben zu geben: aber bloß, damit diese Dinge gar nicht, vielmehr einzig und allein der Gedanke, den sie einschließen, erscheine. Denn das ist die Eigenschaft aller echten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt, während die man-

gelhafte ihn, wie ein schlechter Spiegel, gebunden hält und uns an nichts erinnert als an sich selbst.»

Man pflegt die romantische Dichtung formlos zu nennen, und sie ist es in der Tat, wenn man sie an klassischer Dichtung mißt und klassische Form vermißt. Nur hat es nicht den geringsten Sinn, ihr damit auch einen Urteilsspruch zu sprechen, denn hier ist nicht Schwäche und Unvermögen, sondern ein gänzlich anders gerichteter Wille, der in sich selber seinen Wert besitzt. Aber man sollte vielleicht auch nicht von einer «romantischen Form» sprechen, denn im Begriff der Form liegt nun einmal die zeitlose Dauer, die Geschlossenheit und Vollendung. Form und Klassik ist völlig eins, wie auch das Maß. Nur gibt es eben noch einen anderen Wert als zeitlose Dauer und Vollendung, und dieser ist in keine, wenn auch noch so weite Form zu schließen und mit keinem Maß zu messen. Denn er heißt: Unendlichkeit und ist das Gegenteil von Form und Maß. Wenn die Klassik den Romantikern vorwarf, daß sie formlos seien, so warf die Romantik mit ganz dem gleichen Rechte den Klassikern ihre Form vor. Sie schien ihr im Widerspruch zu stehen mit Gott und der Liebe und der wahren Dauer. Die Romantik nannte die Form gerade: vergänglich. (Z. Werner.)

Es fragt sich nun, ob diese romantische Stellung zur Form nicht im Widerspruch steht mit jener romantischen Abstraktion vom Gegenstande, von der bereits die Rede war, und die in Sehnsucht nach dem Mythos umschlug und doch immer wieder sich zur Geltung brachte. Aber jener romantische Weg nach innen, vom Objekt also fort, war keineswegs ein Weg zur reinen Form im Sinne Schillers etwa, der das Objekt durch Form vernichtete. Denn das romantische Ich hatte jene objektive Gültigkeit des klassischen Menschentums nicht und war nicht zeitlos dauernd, nicht Form des Menschentums, sondern unendlich, sehnsüchtig und gesetzlos. Wenn es also seine innere Bewegung ohne Ende und Gesetz zum Gegenstande des Gedichtes machte, so schuf es damit keine Form, auch wenn es nur die reine Bewegung des Gemütes ohne allen weiteren Inhalt war, wie etwa in den Gedichten Tiecks. Wenn es aber die Gegenstände der äußeren Welt bewegte, mit ihnen und um sie spielte wie ein Wind, ein Wasser mit Blumen, so hatte doch dieser romantische «Spieltrieb» mit dem, den Schiller meinte und aus dem die klassische Dichtung kam, nichts mehr zu tun. Denn der klassische Spieltrieb war, wie man sich erinnert, die Versöhnung des Formtriebs und des Stofftriebs. In ihm spielt die zeitlose Form mit dem zeitlichen Stoff, und der Stoff mit der Form in diesem Sinne: daß beide

wie aus eigenem und freiem Willen die Forderung des andern im Spiele der Kunst erfüllen. Ergebnis ist die Harmonie, die Einheit von Gesetz und Zeit, von Form und Stoff, die Schönheit. Aber der romantische Spieltrieb ist nicht solche Harmonie, sondern die souveräne und gesetzlose Herrschaft des einen Triebes, der gewiß nicht Stofftrieb ist, doch auch nicht Formtrieb. Sondern es ist der unendliche Trieb der Romantik eben, der seine Freiheit und Grenzenlosigkeit dadurch errettet, daß er mit dem Gegenstande, der ihn begrenzt, nur spielt, nicht seinen Willen erfüllend, wenn nicht aus Ironie, sondern ihn verwandelnd, verlassend, zu ihm kehrend, ihn umschweifend, schmückend und zum Schmucke machend und immer über ihm, um ihn, außer ihm bleibend. Wenn der klassische Spieltrieb zur lebenden Gestalt, zur Schönheit führte, so führte der romantische zur Arabeske. Gleichzeitig mit der Arabeskenkunst von Runge wurde auch das romantische Gedicht dazu, und Friedrich Schlegel erklärte die Arabesken, zu denen er die Romane von Jean Paul rechnete und zu denen auch die «Lucinde» und der «Godwi» gehörten, für die einzig romantischen Produkte des gegenwärtigen Zeitalters. Er hielt die Arabeske für eine ganz bestimmte und wesentliche Form der Poesie. Novalis nannte sie die sichtbar gewordene Musik, was Goethe von der Architektur sagte! Brentano führte in seinem «Gustav Wasa» «sprechende Arabesken» auf. Es ist sehr charakteristisch, daß Goethe auch von der Arabeske, die er zur «Kunst im höheren Sinne» nicht zählen konnte, noch verlangte, daß sie sich an die ewigen Formen der Natur halte. Denn Willkür war ihm verhaßt wie nichts. Mehr als die Arabeske aber liebte er das reine Ornament der griechischen Tragödie etwa, deren Form durch ihre Symmetrie und Schönheit so für sich selber wirkt, daß sie auch den tragischen Schrecken noch vernichtet.



UNTER den vielen und niemals noch befriedigenden Antworten auf die Frage nach dem Wesen der Dichtung steht diejenige wohl in größtem Ansehen heute: daß sie die Kunst der Sprache sei. Andere Zeiten dachten anders, und es gab führende Ästhetiker, welche der Sprache nur die untergeordnete Rolle des technischen Mittels zuerkannten. Der so naheliegende Einwand gegen die Überschätzung der Sprache freilich, daß es doch in der Dichtung gerade auf den Gehalt ankomme, ist nicht sehr ernst zu nehmen. Denn Sprache ist ja nicht nur klingender Ausdruck des Gedankens, sondern auch der Gedanke selbst, ein schon geformter Inhalt, und dieses gibt dem Formproblem der Dichtung seine ganz besondere Eigentümlichkeit im Kreis der Künste sonst. Die Sprache selbst ist gleichsam nur der Schlummer des dichterischen Geistes. Die Aufgabe ist, ihn zu erwecken, aus Sprache wirklich Kunst zu machen. Dazu gehörte denn, daß der Gedanke selbst zur Sprache dränge, Sprache werde und ungesprochen seine Seele aushauchen müßte.

In der Tat: was man «poetisch» nennt – auch in einer Landschaft, einem Gemälde, einem Mädchen –, ist das «Sprechende» in ihnen, das mit der Schönheit ihrer Form und Erscheinung gar nichts zu tun hat. Die Form vielmehr ist hier nur Wort und Zeichen. Daß gerade solch poetisch genannten Dinge so oft die «stillen» Dinge sind, spricht nichts dagegen. Es ist dann die sprechende Stille, die man poetisch nennt. Aber der Sinn der «Sprache» hat sich hiermit weit über jenen Sinn hinaus gedehnt, den man mit diesem Worte zu verbinden gewohnt ist, und es ist denn auch wirklich die Schwäche jener Erklärung, welche unter Dichtung die Kunst der Sprache versteht, daß sie die Sprache in zu engem Sinne nimmt. Gehört in einem Drama etwa all das, was nicht gesprochenes Wort ist, nicht zu der Dichtung? Nicht die sprechende Geste und nicht die sprechende Stille und das sprechende Bild? War es ein anderer als der Dichter, der diese Visionen hatte? Man entgegnet vielleicht: daß auch all dies gesprochenes Wort werden müsse; jede Geste sei in Shakespeares Sprache schon enthalten und jedes Bild, und das ist auch gewiß der Fall. Aber darum ging doch Geste und Bild nicht verloren. Die Sprache, kann man nun auch umgekehrt sagen, ist schon in der Geste und im Bilde gestaltet und ent-

halten. Was ist hier Anfang und was Ende? Die Wahrheit ist, daß es einen einzigen, unteilbaren Ausdruck der Dichtung gibt, den man nur mit «Sprache» in jenem weitesten Sinne bezeichnen kann, daß alles Sprechende: die sprechende Gestalt und Geste, das sprechende Ereignis und der sprechende Mensch, darin begriffen ist. Denn alles kann zum Wort und Zeichen werden. In diesem umfassenden Sinn ist also Dichtung wirklich die Kunst der Sprache, und das Formproblem der Dichtung wäre dieses: wie man sprechend mache.

Es scheint aber zunächst, als ob der Stilgedanke auch diese einheitliche Formel zerstöre, indem der klassische Dichtstil allein im Worte zu gestalten scheint, während etwa die Dichtung Kleists den Willen hat, alles, jede Geste, jede sichtbare Gestalt, zum Worte zu machen. Aber dieser Unterschied, so bedeutsam er auch ist, löst sich doch bald in Schein auf. Denn wenn auch gewiß der klassische Stil des Dramas etwa dem sprechenden Menschen nicht die sprechende Gebärde, Gestalt und Umwelt gibt, sondern dieses alles dem Gesetz sprachloser Schönheit unterwirft, so bedenke man doch, daß – Sprache so verstanden – auch die klassische Sprache selbst nicht sprechend wäre. Auch in der Klassik ist alles, und nicht nur das Wort, in gleichem Maße sprechend, nämlich in einem anderen Sinn als in dem Sprachsinne eines Kleist, und wie schon früher ganz allgemein gesagt werden mußte, daß die vermeintliche Ausdruckslosigkeit des klassischen Stiles doch eben der Ausdruck des klassischen Geistes sei, der sich so still nur auszudrücken vermag, so ist nun an dieser Stelle zu sagen, daß in ganz dem gleichen Sinn auch alles im klassischen Stile sprechend ist. Wenn Goethe die Gebärde seiner Iphigenie nicht angibt, so geschieht dies darum nur, weil ihre Gebärde sich aus dem Gesetz des reinen Menschentums, das sich in ihr verkörpert, und also aus diesem Körper wie von selbst versteht. Ihre Geste spricht von der Schönheit der Gestalt wie ihr Wort von der stillen Schönheit ihrer Seele.

Aber die merkwürdige Frage muß denn doch gestellt werden: ob Sprache überhaupt dem klassischen Geiste zum vollen Ausdruck dienen kann, ob sie nicht seine tiefste Intention doch ihrem Wesen nach zerstören muß. Winckelmann hat von der stillen Größe der klassischen Kunst gesprochen. Hat Stille hier nicht wirklich auch den Sinn von Sprachlosigkeit in jeder Bedeutung des Wortes? Goethe wollte in Iphigenie eine stille Seele gestalten. Kann solche Seele wirklich noch eine Sprache sprechen, die dieser Stille Ausdruck gibt? Wem solche Frage sinnlos erscheint, dem sei gesagt, daß Goethe selber schwer mit ihr gerungen hat. Seine ganze Sehnsucht nach der bildenden Kunst kam da-

her. Er fühlte, daß er seine letzte Absicht doch niemals in Sprache gestalten könne, nicht etwa nur in deutscher Sprache, die ihm freilich noch besondere Hindernisse entgegenstellte, sondern in Sprache überhaupt; denn «das Wort bemüht sich nur umsonst, Gestalten schöpferisch aufzubaun». Daß Goethe ihm die letzten Möglichkeiten der Gestaltung abrang, reichte noch nicht hin. Er mußte es wirklich wie ein tragisches Schicksal empfinden, daß er zum Dichter geboren war und nicht zum Plastiker. Denn jenes Sein, das seiner Seele vorschwebte, war nur in Stein zu gestalten. Die letzte Intention des klassischen Geistes, der aus der Zeit erlösen will, ist immer Raumgestalt. Daher auch jeder klassische Stil der Dichtung noch die deutliche Tendenz zur Plastik hatte. Man vergleiche auch Schillers Vorwurf gegen die Sprache: daß sie den Gegenstand, dessen Darstellung ihr anvertraut wird, seiner Sinnlichkeit und Individualität beraube und ihn in ihre eigene, abstrakte Geistigkeit verwandle, weswegen sie nicht gestalten, sondern nur beschreiben kann. (An Körner, 20. Juni 1793.) Wenn Schiller über das Wesen der Schönheit und der Kunst philosophierte, so sprach er eigentlich immer von der Plastik, und immer schwebten ihm die griechischen Gestalten vor. Auch die Ästhetik des klassischen Goethe war eine Ästhetik der bildenden Kunst. Zutiefst besteht eine Feindschaft zwischen zeitloser Form und Sprache.

Nun aber wende man sich einmal der anderen Seite zu. Es war der Wille der Romantik, alles und nicht nur das Wort, zur Sprache zu machen. Ihr Wesen ist Sprache. Aber was will sie mit allen Worten und Zeichen zum Ausdruck bringen? Unendliches, Unaussprechliches. Auch der romantische Geist mußte es wie ein tragisches Schicksal empfinden, wenn er ein Dichter war. Denn niemals konnte er die Tiefe seines Willens in das Wort erschöpfen. Auch seine Sprache rang nur schmerzlich mit dem Worte, das viel zu enge Form für den unendlichen Gehalt des Geistes war. Wenn aber die Klassik den Weg der Erlösung zur plastischen Kunst hin ging, so strebte die Romantik dazu hin, Musik zu werden. Denn wie der klassische Geist in der plastischen Gestalt die Sprache der ewigen Idee vernahm, so hörte die Romantik in der Musik allein die Sprache des unendlichen und einen Geistes. Man sieht: es liegt im Wesen der menschlichen Sprache für alle Dichtung, welche es auch sei, das tragische Schicksal verborgen.

Es gibt in allgemeiner Beziehung auf die Sprache nichts, was für die Stellung des klassischen und des romantischen Geistes zu ihr charakteristischer wäre als dieses: daß sich die Klassik mit dem Problem, was überhaupt die Sprache sei, mit ihrem Ursprung und Wesen so gut wie

gar nicht beschäftigt hat, während dieses Problem im Zentrum der romantischen Gedanken stand, wie es auch im Zentrum des Sturms und Drangs gestanden hatte. Dieses ist wahrlich kein Zufall und sagt schon ein ganz entscheidendes Wort auch über die klassische und romantische Sprache aus. Wie in so vielem also steht die Romantik auch hier dem Sturm und Drang sehr nahe und wäre ohne Herder kaum zu denken. Daß nun der Sturm und Drang sich so tief mit dem Problem der Sprache einließ, das ist aus seinem allgemeinen Drang zum Ausdruck schon begreiflich. Aus gleichem Grunde kam diese Zeit zu ihrem Studium der Physiognomik. Aus dem Drang zum Ausdruck leitete denn auch der junge Herder den Ursprung der Sprache ab, und es war der chaotische Mensch, dessen Ausdruck er in der ursprünglichen Sprache fand. Denn das eine Gefühl, in dem alle Sinne zusammenströmen, ist die Quelle der Sprache. Will der ursprüngliche Mensch sein Erlebnis der Welt zum Ausdruck bringen, so ahmt er die Welt nicht in ihrem bildhaften Sein, sondern in dem Ausdruck ihres Lebens, ihrer Seele nach, an dem er sie erkennt und versteht, der ihm Merkmal und denn auch Merkwort wird. Dieser Ausdruck aller Dinge ist ihr Laut, die Musik ihrer Bewegung in der Zeit. Der Urmensch sieht nicht, sondern hört die Welt, und was nicht selber klingenden Ausdruck hat, empfängt ihn durch die Analogie der Sinne, welche auch Bild in Klang verwandeln kann. Die Sprache also ist Nachton der tönenden, klingenden, singenden, donnernden, rauschenden, flüsternden Welt. Diese Herleitung der Sprache hängt ganz offenbar mit dem eigenen Welterlebnis des Sturms und Drangs zusammen. Denn dieser auch erlebte die Welt nicht mit dem Auge, sondern durch das Ohr. Er sah nicht ihre Gestalt, sondern hörte ihre Musik und lauschte ihr bezaubert. Denn diese war Ausdruck von Geist und Seele, und so ist es denn auch in der dichterischen Sprache dieser Zeit, welche alles ja zu seinem Ursprung zurückführen wollte, so charakteristisch, daß diese Sprache mit dem Laute malend war. Wenn der Klassizismus mit seiner Sprache das bildhafte Sein der Welt auch bildhaft malen wollte und die Dichtung hier mit der bildenden Kunst den Wettkampf aufnahm, so beginnt nun Klopstock jene Sprache zu sprechen, welche Empfindung und Gegenstand im Ton zum Ausdruck bringt und in diesem, und nur in diesem Sinne malend ist. In der Sprache zuerst wird jene Beziehung von Form und Inhalt hergestellt, von der bereits die Rede war: die Form wird unmittelbarer Ausdruck des Gehaltes in der Zeit. Das war es, was Klopstock mit Darstellung und Aktion bezeichnete.

Man kann nun gewiß auch in der Sprache von Goethe und Schiller



und Voß auf solch lautmalende Stellen zeigen. Aber keineswegs ist dies noch irgendwie das eigentlich sprechende Moment der klassischen Sprache. Sondern hier hat wiederum die Form jene Ferne zu ihrem Gehalt angenommen, der ihr die Möglichkeit des eigenen Daseins, der eigenen Schönheit und Melodie gewinnt. Wenn sie malend ist, so malt sie für die Anschauung. Bricht dann der klangliche Ausdruck einmal aus, so ist er um so ausdrucksvoller in der Stille ringsumher; aber das Wesen dieser Sprachkunst bestimmt er nicht.

Man kann vielleicht aus Goethes Sprache auf seine Ansicht von dem Ursprung und Wesen der Sprache schließen. Der junge Goethe war von Herders Lehre, daß sich Gedanke und Ausdruck wie Seele und Leib verhalte, ganz erschüttert. Der spätere Goethe wird der Meinung gewesen sein, daß sich im Worte nicht der klangliche Ausdruck seines Inhalts gestaltet habe, sondern daß es die Idee, das zeitlose Wesen des Dinges aus der Fülle seiner zeitlichen Erscheinungen abgezogen habe. So wenigstens tut es sein eigenes Wort mit zunehmender Deutlichkeit, und alles, was man von typisierendem Geist in ihm wahrnehmen kann, hat diese Richtung. Zuletzt wird dieser Wille zum Typus sogar stärker als der Wille zur Anschauung, was in der Zeit seiner Mitte ganz eins gewesen war, und seine Sprache nimmt jenen abstrahierenden Charakter an, den man törichterweise aus Altersschwäche zu erklären und zu entschuldigen versucht. In Wahrheit spricht sich hier ein neuer und grandioser Wille aus, ein Bekenntnis zu einem idealen Sein, das nicht nur jenseits aller Zeit, sondern nun auch jenseits aller Raumgestalt, aus der Erscheinung zurückgetreten, gesehen ist und also von jeder bildhaften Anschauung nur in das zeitliche Dasein wieder herabgezogen würde.

Man kann ein Gedicht von Goethe mit einem von Brentano oder Tieck schon dem Klang der Sprache nach kaum miteinander verwechseln. Die Romantik spricht wiederum jene Sprache, welche den Gehalt im Klang und Rhythmus der Worte zum Ausdruck bringt. Brentanos «Lustige Musikanten» sind in der Klassik gar nicht zu denken.

Aber solch malende Sprache, welche sich denn oft, wie schon das siebzehnte Jahrhundert, an der Nachahmung von Stimmen der Natur und musikalischen Instrumenten versuchte, war nicht die eigentliche Leistung der Romantik. Was fehlte, war die schöpferische Tat des sprechenden Geistes. Bei Nachahmung gehörter Klänge konnte die Romantik nicht stehen bleiben. Sie bedurfte der Übersetzung und Symbolik. Eine durch und durch romantische Leistung war denn auch jene Sprache erst, welche die Laute ohne irgend welche naturalistische Nach-

ahmung wie Farben gleichsam behandelte, mit denen Stimmung und Empfindung auszudrücken ist. Man weiß, wie die Romantik jene Vertauschung von Farben und Tönen liebte, welche ein chaotisches Erlebnis zum Ausdruck bringt. A. W. Schlegel suchte solche Beziehung der Vokale zu den Farben auf ganz objektive Formeln zu bringen. Indem die romantische Sprache sich solcher Lautsymbolik bediente, wurde sie in einem ganz wörtlichen Sinne, ohne daß sie naturalistisch wurde, malerisch, pittoresk, und der Gegensatz ihres Ausdruckswillens zu dem der klassischen Sprache wurde deutlich. Nicht mehr die Form, sondern die Farbe des Tones war Träger des Ausdrucks, weil nur sie die Farbe des Gemütes, die Stimmung auszudrücken vermochte. Aber selbst dieses noch war einer ganz konsequenten Romantik zu nachahmend, zu wenig schöpferisch. Es waren nur Stimmungen, die so gemalt wurden, aber auch Stimmungen sind immer noch bestimmt. Was die Romantik aber, wo sie ganz rein zur Sprache kam, zum Ausdruck bringen wollte, war der unendliche Geist, der keinen irgendwie bestimmten Inhalt mehr besaß – denn jeder Inhalt ist Grenze und Bestimmung –, sondern nur unendlich war. Die Romantik wußte wohl, daß die Sprache solchen Geistes nur die Sprache der Töne, nur Musik sein könne. Novalis dachte denn auch an Gedichte: «Bloß wohlklingend und voll schöner Worte, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang», und Ludwig Tieck ging an ihre Verwirklichung. «Wie» – fragte er einmal –, «es wäre nicht erlaubt und möglich, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren?» «Liebe denkt in süßen Tönen, denn Gedanken stehn zu fern. Nur in Tönen mag sie gern alles, was sie will, verschönen.» Es ist wie das Motto der romantischen Sprache.

Das Verhältnis von Klang und Inhalt dreht sich in dieser Sprache um. Der Klang des Wortes ist nicht mehr Leib und Erscheinung seines Inhaltes, sondern der Inhalt des Wortes deutet nur noch seinen Klang und sucht ihm einen Leib zu geben. Der Unterstrom der Musik rauscht in dieser Sprache, welche ihre Erscheinung ist, weil es das Schicksal des Dichters ist, daß er als ein Dichter so schmerzlich nach dem Worte ringen muß. Im «Sternbald» gibt es Gedichte, welche den Klang der Instrumente – Flöte, Violine, Waldhorn – in das Wort zu hauchen suchen. Die Zwischenspiele der «Verkehrten Welt» sind Symphonien in Sprache. Aber diese Gedichte unterscheiden sich gar nicht wesentlich von den sonstigen Gedichten Tiecks. In ihnen allen ist es die Musik, zu welcher sich das Wort verflüchtigt hat. So entstand jene eigentümliche Geistigkeit seiner Sprache, die schon A. W. Schlegel und Jean Paul aufgefallen war. Es ist nicht die Vergeistigung von Klopstocks Sprache,

die alle sinnliche Anschauung durch Steigerung über jede Vorstellung hinaus und Abstraktion verflüchtigt. Sondern es ist dieses, daß der sinnliche Klang der Sprache gleichsam durchsichtig wird, durchhörbar, und in ihm der Geist wie transparent erscheint. «Die Seele des Gedichtes», sagte Tieck einmal, «soll in einem freundlichen Widerhall und einem zarten Schwung und Tanz der Laute schweben wie in einem klaren, durchsichtigen Körper.»

### Waldlied

Waldnacht! Jagdlust!  
 Leis' und ferner  
 Klingen Hörner,  
 Hebt sich, jauchzt die freie Brust!  
 Töne, töne nieder zum Tal,  
 Freu'n sich, freu'n sich allzumal  
 Baum und Strauch beim muntern Schall.

Kling' nur, Bergquell!  
 Epheuranken  
 Dich umschwanken,  
 Rieselnd durch die Klüfte schnell!  
 Fliehet, flieht das Leben so fort,  
 Wandelt hier, dann ist es dort, –  
 Hallt, zerschmilzt ein luftig Wort.

Waldnacht! Jagdlust!  
 Daß die Liebe  
 Bei uns bliebe,  
 Wohnen blieb' in treuer Brust!  
 Wandelt, wandelt sich allzumal,  
 Fliehet gleich dem Hörnerschall: –  
 Einsam, einsam grünes Tal.

Kling' nur, Bergquell!  
 Ach, betrogen –  
 Wasserwogen  
 Rauschen abwärts nicht so schnell!  
 Liebe, Leben, sie eilen hin,  
 Keins von beiden trägt Gewinn: –  
 Ach, daß ich geboren bin!

Eine neue Meinung von Sprache überhaupt wird in solcher Dichtung deutlich: Sprache ist nicht Nachahmung und nicht Wiedergabe eines Eindrucks, der von außen kommt, sondern sie ist schöpferische Tat des Geistes, Ausdruck wie Musik. Man wird auch in der Sprachphilosophie der Romantik diese Auffassung finden. Sie ist aus dem Geiste des Idealismus entstanden. Sprache also ist schon erste und ursprünglichste Dichtung. Sie empfängt ihr Gesetz nicht von der Welt, sondern sie ist es, die der Welt das Siegel des Geistes aufdrückt. Sie faßt sie in die Form des Geistes. Sie dichtet die Welt. Am Anfang war das Wort.

Man wird nun auch wirklich finden, daß Zeiten mit solchem Sprachenerlebnis schöpferischer in der Sprache sind als andere. Kein Jahrhundert hat so viele und kühne Wortschöpfungen aufzuweisen wie der Barock. Die Prinzipien der Sprachgeschichte, welche die schöpferischen Neubildungen der Sprache bewirken: Klangmalerei, Lautsymbolik, Verwandlung der Wortbedeutung, Metaphorik und Analogie, sind eben auch stilbildende Prinzipien des Barocks, des Sturms und Drangs, der Romantik. (Ja, auch die Gründe des Lautwandels in der Sprachgeschichte sind auf den Geist zurückzuführen, der sich in solchen Stilen zum Ausdruck bringt. Der Umlaut etwa konnte nur entstehen, wenn man ein Wort nicht mehr als eine gegliederte Vielheit von Silben erlebte, von denen jede ein in sich geschlossenes Glied ist, sondern als eine unteilbare Einheit, wo denn Erinnerung die Silben aufeinander wirken und einander sich verwandeln läßt.) Wie Klopstock, und von ihm begeistert, hat der junge Goethe kühnste Schöpfungen von neuen Worten, Wendungen und Satzgefügen gewagt, und wie anders hätte er auch sein neues Erlebnis zum Ausdruck bringen sollen. Der spätere Goethe hielt sich mehr an die Gegebenheit der Welt und die der Sprache. Man kann einem Vergleich verschiedener Gedichtfassungen entnehmen, daß er gerade auch in dieser Richtung änderte. Der letzte Goethe erst fand wiederum den Mut und auch die Kraft zu kühnen und gewagten Schöpfungen, wie sie der Sprache Hölderlins, Jean Pauls und Kleists ganz selbstverständlich eigen sind.

Der magische Idealismus des Novalis hat den schöpferischen Geist der Sprache bis zur Magie erhoben: Worte sind nicht allgemeine Zeichen – Töne sind es, Zauberworte, mit wunderbarer Kraft begabt. Jedes Wort ist ein Wort der Beschwörung und ruft ins Dasein. In der heiligen Sprache der frühesten Menschen war jeder Name das Lösungswort für die Seele jedes Körpers der Natur, und mit schöpferischer Gewalt erregten diese Schwingungen alle Bilder der Erscheinungen. «Die irdischen Dinge», heißt es auch in den «Herzensergießungen», «haben



wir in unserer Hand, wenn wir ihren Namen aussprechen.» Man empfindet ja auch wirklich in der romantischen Sprache, besonders bei Novalis, diese magisch-beschwörende Kraft des Wortes. Sie ist es, welche Schatten aus dem Totenreiche holt und den märchenhaftesten Dingen eine Wirklichkeit des Daseins gibt, an die man wie verzaubert glauben muß. Romantische Dichtung hat immer etwas von Sprachbeschwörung. Sie ruft ins Dasein, während die klassische Sprache ein Dasein gestaltet.

Aber auch noch über den Geist des Menschen hinaus wird jetzt die Sprache erhoben, und sie wird zum heiligen Geist erklärt, der sich von oben auf den Dichter niedersenkt und ihn begeistert. So tat es Hölderlin. Die Sprache, sagte er, ist größer wie der Menscheng Geist, und so lange sei der Geist im Menschen noch nicht der vollkommene, als die Sprache ihn nicht alleinig hervorrufe. Sie wirft das Netz über den Geist, in dem gefangen er den Gott aussprechen muß. Sie ist die Sprache des dichtenden Gottes. In Hölderlins Gesängen glaubte Bettina von Arnim diese Sprache zu hören: «Gewiß ist mir doch bei diesem Hölderlin, als müsse eine göttliche Gewalt wie mit Fluten ihn überströmt haben, und zwar die Sprache, in übergewaltigem raschen Sturz seine Sinne überflutend und diese darin ertränkend; und als die Strömungen sich verlaufen hatten, da waren die Sinne geschwächt und die Gewalt des Geistes überwältigt und ertötet ...»

Diese Heiligung der Sprache, wie sie hier von dem dionysischen Geiste Hölderlins ausging, fand endlich auch ihre christliche Deutung und Weihe durch Friedrich Schlegel. Er legte seine späte Lehre in einer «Philosophie der Sprache und des Wortes» nieder: Die Sprache ist die Offenbarung Gottes. Er hat dem Menschen das Wort verliehen, welches nun seine höchste Eigentümlichkeit und Würde ist. Er tat es, damit der menschliche Geist das Werkzeug der Erlösung habe. Die Sprache ist die Vergeistigung und Verklärung der Welt. Sie erlöst den Geist von der Herrschaft des Dinges im Raume, denn sie verwandelt alles Ding in Geist. Sie erlöst den Geist, der sich im Dinge selbst gefangen hat. Denn alles Bild ist Sinnbild, und das Wort ist es, das den Sinn des Bildes ausspricht. Es ist der Geist des abgefallenen Dinges. Es spricht von Gott und ist die Erinnerung an ihn. Die Sprache hebt alle Sondernung und Vereinzelung auf und schafft die Gemeinsamkeit des einen Geistes wieder. Sie ist das gemeinsame Gedächtnis der in Vielheit abgefallenen und in Geschlossenheit gebannten Geister. Sie erkennen sich in ihr und begrüßen sich mit ihr. Die Sprache öffnet das Gefängnis der geschlossenen Form, so daß der Geist heraustritt und sich dem Geiste

einigt. Wie Herder schon, so glaubte auch Friedrich Schlegel, noch in den Aspirationen der Sprache den wehenden Hauch des Geistes zu vernehmen.

Man sieht: alles, was die Romantik sich ersehnte, ist hier auf die Sprache gehäuft wie auf einen Heiland, und die romantische Poesie ist gar nichts anderes, als in diesem Sinne Sprache, und der romantische Dichter eben der, dem das Wort verliehen wurde, damit er mit ihm den Geist der Welt erlöse. All jene Gedichte von Schlegel, Tieck, Brentano, die den Dingen der Natur die Zunge lösten und Sprache gaben, erhielten nachträglich diesen mystischen und religiösen Sinn. Wenn die klassische Sprache Goethes den Willen hatte, Gestalten «schöpferisch aufzubauen» und das Wort in Anschauung zu verwandeln, so wollte umgekehrt romantische Sprache den Aufbau der Gestalten niederreißen, weil er das Gefängnis des Geistes ist, und die Anschauung in das Wort verwandeln. Auch die Werke der bildenden Kunst wurden in jener Fülle von romantischen Sonetten, welche ihnen gewidmet wurden, zu Sprache und Gespräch verwandelt und so dem Raum enthoben.

Wenn die romantische Sprache durch und durch metaphorisch ist, so will doch diese Bildlichkeit nicht etwa Anschauung erwecken, sondern sie vernichten. Wie Herder schon, so erkannte auch die romantische Sprachphilosophie gerade in der Bildlichkeit ursprünglicher Sprache die Abstraktion vom Gegenstande, die erste Schöpfung und Tat des Geistes aus sich selbst. Das Bild, so sagte Friedrich Schlegel, ist die Erlösung des Geistes von dem Ding. Indem er ein Bild von ihm dichtet, ist das Ding nicht mehr. Das Bild ist wie eine magische Formel, welche den Gegenstand in Geist verwandelt. Das romantische Bild ist einem Worte, einem Zeichen gleich, und mag es noch so sinnlich sein, so ist es ja doch Sinnbild und will nicht gesehen, sondern als sprachlicher Ausdruck erlebt werden. Je mystischer der Gedanke ist, desto metaphorischer ist die Sprache. Denn das Wort des unendlichen Geistes, der sich jedem Begriff und jeder Vorstellung entzieht, ist das sprechende Bild. So verstand Friedrich Schlegel die Bildlichkeit der Bibel und des Angelus Silesius.

A. W. Schlegel aber fand in der metaphorischen Sprache auch den dichterischen Ausdruck für die Identität aller Dinge. Denn wenn sie alles mit allem vergleicht, so meint sie Wahrheit. Man sieht also auch hier, worauf die romantische Sprache hinausgeht. Auch ihre Bildlichkeit und Vergleichung will den einen, unendlichen, gemeinsamen Geist aus der Geschlossenheit und Vielheit der Gestalten befreien. Was im Raume gesondert nebeneinander steht, fließt hier in eins ineinander,

und eins spiegelt sich im andern. Jean Paul nannte einmal die Sprache: ein Wörterbuch vergilbter Metaphern. Er machte sie wieder blühend.

Goethe aber hat unter der Metaphorik der Sprache wahrhaft gelitten und sich von ihr zu befreien versucht. Er, der sich in der Zeit des Sturms und Drangs in Bildern und Gleichnissen ausdrückte und (nach dem Zeugnis Kestners) auch selbst zu sagen pflegte, daß er sich immer uneigentlich ausdrücke, niemals eigentlich ausdrücken könne: wenn er aber älter werde, hoffe er die Gedanken selbst, wie sie wären, zu denken und zu sagen, hat wirklich diese Wandlung durchgemacht. Er dichtete und dachte, um sich klare Begriffe von den Dingen zu verschaffen. Er wollte sie sehen, wie sie sind, und nicht, wie sie sich spiegeln. Es soll keinen Unterschied zwischen Gegenstand und Erkenntnis geben. So wie er zwischen dem Auge und der Welt kein Glas ertragen konnte, so sollte es auch zwischen der Welt und seiner Erkenntnis von ihr kein verwandelndes Organ geben. Ein solches aber ist die Sprache. Goethe sah, daß schon das reine Wort, als Zeichen und Abstraktion, mehr von dem bezeichneten Ding entfernt, als daß es zu ihm führt. Ist aber das Wort dazu noch metaphorisch, eine potenzierte Sprache also, Spiegelung des Spiegels, so verdunkelt und entstellt es nur noch mehr das reine, klare Sein. Vergleicht es alles mit allem, so führt es den gegliederten Kosmos in das Chaos über. Darum wollte Goethe die klare Erkenntnis und reine Anschauung von diesem Feinde befreien, und nicht etwa nur in der Wissenschaft. Es konnte natürlich nur bei allgemeiner Tendenz bleiben. Nicht deswegen, weil Konsequenz den dichterischen Geist der Sprache aufgehoben hätte, sondern weil die Sprache eben – ob aus Reichtum oder Armut – nun einmal metaphorisch ist. Vergleicht man jedoch die Sprache Goethes mit der eines Jean Paul, Tieck und Kleist, so wird man die Tendenz nicht leugnen können, das reinste Wort zu setzen und so ein Dasein ohne Übersetzung zu gestalten. Diese Richtung endete dann in den Abstraktionen seiner Alterssprache. Denn nun, wo er aus der Erscheinung zurücktrat, wollte er auch nicht mehr sie, sondern ihre Idee im Wort bezeichnen. Auch die Erscheinung schien dem letzten Goethe schon ein metaphorischer Ausdruck der ewigen Ideen zu sein, ein zeitliches Gleichnis für eine zeitlose Welt, so wie sie romantischen Geistern ein unendliches Sinnbild schien.

Die Sprache Hölderlins aber ist auch dort, wo sie gar nicht metaphorisch scheint, in einem tiefsten Sinn es doch, und dies ist ihr seltsamer und magischer Zauber, den jeder fühlt. Das Wort in seinen späteren Oden und Hymnen sagt mehr, als es zu sagen scheint. Es ist Symbol und Ausdruck weiter Sphären Geistes und Gefühls. Es ist unwittert

und geladen von Bedeutung und schwer und trüchtig von Sinn, wie ein magisches Zeichen, eine Rune.

Mit gelben Birnen hänget  
Und voll mit wilden Rosen  
Das Land in den See,  
Ihr holden Schwäne,  
Und trunken von Küssen  
Tunkt ihr das Haupt  
Ins heilig nüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm ich, wenn  
Es Winter ist, die Blumen, und wo  
Den Sonnenschein  
Und Schatten der Erde?  
Die Mauern stehen  
Sprachlos und kalt, im Winde  
Klirren die Fahnen.

Aber der metaphorische Charakter der romantischen Sprache konnte auch noch anderen Ursprung haben. Er brauchte nicht aus jener Freiheit des schöpferischen Geistes zu entstehen, sondern die Sprache konnte von außen gleichsam gezwungen werden, sich in höchste Bildlichkeit zu flüchten. Der metaphorische Ausdruck gehört zu den wesentlichsten Elementen einer Sprache, die man pathetisch nennt. Es ist ein vieldeutiges und kaum zu umgrenzendes Wort. Aber es ist klar, daß die Sprache eines Shakespeareschen Helden, und nicht die Iphigeniens, pathetisch ist, und daß Schillers Sprachentwicklung sich mit der Mäßigung ihres Pathos vollzieht. Pathetisch ist der Stil des Barock und ist die Sprache Kleists, ist Aischylos, nicht Sophokles. Der klassische Stil dagegen hat das, was Aristoteles mit «Ethos» bezeichnet, wenn dieses im Unterschied von der zeitlichen Bewegung der Seele, welche das Pathos ausdrückt, die Sprache dauernden Charakters ist. Das Pathos ist an die Tragödie gebunden. Wo es nicht den tragischen Menschen ausspricht, wirkt es stillos oder komisch. Aber es ist mit dem tragischen Stil darum noch lange nicht eins. Sondern es ist *ein* Stil der tragischen Sprache. Pathos heißt Leid, und dieser Name schon sagt alles. Denn es kommt nur aus der Tiefe einer Seele, die von dem Sturm des Schicksals so aufgerührt und erschüttert wurde, daß sie sich zu solchem Wellengang der Sprache steigern muß. Das Pathos drückt unendliche Bewegung aus. Aber es gibt auch eine unendliche Bewegung der romantischen Sehnsucht, welche sich in eine süße und sanfte Melodie der Spra-



che ergießt, ohne irgend etwas von jenem gesteigerten und schweren Gange zu haben, der Erde und Himmel erschüttert und den man Pathos nennt. Das Pathos vielmehr spricht die unendliche Bewegung aus, zu der allein das tragische Schicksal nötigt. Wie sich das steigende Meer vom Sturm erlöst und die schwellende Wunde dem entzündeten Blute Raum schafft, so steigt und schwillt die Sprache des tragisch verwundeten und vom Schicksal aufgerührten Gefühls über jede Größe und jedes Maß hinaus. Alles, was in solche Bewegung hineingerissen wird und zur Sprache kommt, wird von ihr zerbrochen und überströmt und verliert das eigene Maß. Es wird unendlich verkleinert, unendlich vergrößert oder ganz verwandelt. Die ungeheuren «Überreibungen» Shakespeares, Kleists entstehen so und sind noch nicht einmal der schwellenden Bewegung angemessen. Denn Pathos ist immer auch Leid um die enge Grenze des Wortes, des Bildes, der Sprache. Daß die Poetik solche Elemente des schwellenden Stiles als Figuren und Ornamente bucht, dies zeugt von einem Mißverständnis ohnegleichen. Ein anderes ist es, ob eine tragische Dichtung die Größe hat, mit dem, was aus so tödlichem Leide kommt, das Opfer des tragischen Gottes zu schmücken wie zu einem Feste.

Eins aber gibt es nun, was die pathetische Sprache mit der Sprache der Komödie gemeinsam hatte, und zwar im Barock wie in der Romantik: und dieses ist das Wortspiel. Die Sprache Shakespeares und Kleists ist voll von ihm, sowie sich Brentanos Lustspiel «Ponce de Leon» überhaupt nur in ihm fortbewegt. Wo aber, wenn nicht in der Kapuzinerpredigt, wird man in Schillers oder Goethes Dramen solchen Brauch entdecken. Verteidiger und Deuter ihres Sinnes war A.W. Schlegel, und in der Tat: der Geist der Romantik ist in ihnen. Man hatte die Sprache als die ursprünglichste und freieste Schöpfung des Geistes erkannt, und diese Schöpfung gerade empört sich gegen den Schöpfer und zwingt ihm ihre Formen und Gesetze, ihre Grenzen und Sonderungen, ihre Worte mit dem Anspruch der Bestimmtheit auf. Damit der Geist wieder Herr seiner Schöpfung werde und Schöpfer seiner Sprache, darum spielte er mit Worten wie mit Bällen, verwandelte ihren Sinn und ihre Form nach eigener Laune, verband und trennte, wie es ihm gefiel und was er wollte. Ein solches Spiel tat letzten Endes nur, was die Romantik immer tat: indem es vermischte, was am weitesten auseinanderstand, und sonderte, was am innigsten verbunden war, schuf es aus dem geordneten, gegliederten, dauernden Kosmos der Sprache ein neues Chaos, das immer neue Schöpfungen aus sich entlassen konnte, wenn die Liebe oder der Witz in es hineingriff.

In solchem Spiel verbirgt sich aber, wie hinter einer Maske, tiefe Wahrheit, und in der Sprache spiegelt sich das Bild der Welt. Wenn Worte gleichsam Masken vornehmen und Komödie miteinander spielen, zum Schein sich falsch verstehen und sich täuschen – der Schein der Welt hat sich in solchem Schein der Sprache noch einmal gebrochen. Die Sprache täuscht mit ihrer Sonderung und Vielheit und Geschlossenheit der Worte, die doch so mißverständlich sind. Ja, sie ist vielleicht an dem Schein der Welt die Schuldige. Wie nun die Metaphern der Romantik alles mit allem verbinden, und wie die Reime und Assonanzen der romantischen Form alles mit allem verschmelzen, so weisen auch die Wortspiele der romantischen Sprache mit ihrer Maskenfreiheit auf jene wahre Welt, welche die Romantik hinter dem Schein der Vielheit und Vereinzelung ahnte. Indem die fernsten Worte sich suchten und zusammenfielen, hob sich, wenn auch nur im Spiel, der Schleier der Sprache. Klang und Anklang der Worte sagte der Romantik, daß hier eine innere Beziehung, eine zueinanderziehende Liebe sei, und sie ließ sich von solchen Klängen des Zufalls, der ihr kein Zufall schien, zu jener Wahrheit führen, die hinter den Worten liegt. So greift sie also hinter den Schein der Sprache, wie sie hinter den Schein der Welt zu greifen sucht, und das Spiel der Worte wird zur Komödie der Sprache, und die umgrenzten und bestimmten Formen ihrer Worte öffnen sich.

Man kann diesen Geist romantischer Verschmelzung auch sonst noch in vielen Eigentümlichkeiten der romantischen Sprache erkennen. Die kühnen Zusammensetzungen und Ballungen ferner, vieler Worte zu einem Wort, die in der Sprache eines Klopstock aus dem Willen zu fliegender Kürze kamen, sie kommen bei Kleist aus dem titanischen Drang, die Gliederungen und Umschlossenheiten der Sprache einzureißen. Sie kommen bei Hölderlin aus der Liebe und bei Jean Paul (der in einem eigenen Aufsatz über die Doppelwörter ihre völlige Verschmelzung ohne Naht verlangte) aus seinem Gefühle des Wachsens, Blühens, des einen ungeteilten Lebens, das von Form in Form hinüberfließt.

All dieses hatte in der Sprache der klassischen Dichtung keinen Raum. Die Sprache der Schillerschen Tragödie warf immer mehr von der barocken Last des Pathos ab, wenn sie auch noch manches bis zum Ende mit sich trug. Denn sein tragischer Mensch, wenn das Schicksal ihn erschüttert, erlöst sich nicht durch Steigerung in die Unendlichkeit, sondern durch die Erhebung zum Gesetz. Er spricht eine Sprache, welche die aufgerührte Bewegung des Gemütes bändigt, und deren Steige-

rung nur jene ist, welche das einzelne Individuum zur Gattung steigert. Solche Sprache aber hat nicht das unendliche Pathos, sondern Ethos, nämlich die Dauer des Maßes in sich, und läßt auch den Dingen ihr Maß.

Macbeth

Wär' es auch abgetan, wenn es getan ist,  
 Dann wär' es gut, es würde rasch getan!  
 Wenn uns der Meuchelmord auch aller Folgen  
 Entledigte, wenn mit dem Toten alles ruhte,  
 Das Ende nur für diese Zeitlichkeit –  
 Wegspringen wollt' ich übers künft'ge Leben!  
 Doch solche Taten richten sich schon hier,  
 Die blut'ge Lehre, die wir andern geben,  
 Fällt gern zurück auf des Erfinders Haupt,  
 Und die gleichmessende Gerechtigkeit  
 Zwingt uns, den eignen Giftkelch auszutrinken.  
 – Er sollte zweifach sicher sein. Einmal,  
 Weil ich sein Blutsfreund bin und sein Vasall –  
 Zwei starke Fesseln, meinen Arm zu binden!  
 Dann bin ich auch sein Wirt, der seinem Mörder  
 Die Tür verschließen, nicht den Todesstreich  
 Selbst führen sollte. Über dieses alles  
 Hat dieser Duncan so gelind regiert,  
 Sein großes Amt so tadellos verwaltet,  
 Daß wider diese schauderhafte Tat  
 Sich seine Tugenden wie Cherubim  
 Erheben werden mit Posaunenzungen,  
 Und Mitleid, wie ein neugebornes Kind,  
 Hilflos und nackt, vom Himmel niederfahren,  
 In jedes Auge heiße Tränen locken  
 Und jedes Herz zur Wut entflammen wird – –  
 Ich habe keinen Antrieb als den Ehrgeiz,  
 Die blinde Wut, die sich in tollem Anlauf  
 Selbst überstürzt und jenseits ihres Ziels  
 Hintaumelt.

(SCHILLER)

Macbeth

– – Wär's abgetan, so wie's getan ist, dann wär's gut,  
 Man tät' es eilig: – Wenn der Meuchelmord  
 Aussperren könnt' aus seinem Netz die Folgen,

Und nur Gelingen aus der Tiefe zöge:  
Daß mit dem Stoß, einmal für immer, alles  
Sich abgeschlossen hätte; – hier, nur hier, –  
Auf dieser Schülerbank der Gegenwart, –  
So setzt' ich weg mich übers künft'ge Leben. –

Doch immer wird bei solcher Tat uns schon  
Vergeltung hier: daß, wie wir ihn gegeben,  
Den blut'gen Unterricht, er, kaum gelernt,  
Zurückschlägt, zu bestrafen den Erfinder:  
Dies Recht, mit unabweislich fester Hand,  
Setzt unsern selbstgemischten, gift'gen Kelch  
An uns're eignen Lippen. –  
Er kommt hierher, zwiefach geschirmt: – zuerst  
Weil ich sein Vetter bin und Untertan,  
Beides hemmt stark die Tat; dann, ich – sein Wirt,  
Der gegen seinen Mörder schließen müßte  
Das Tor, nicht selbst das Messer führen. –

Dann hat auch dieser Duncan seine Würde  
So mild getragen, blieb im großen Amt  
So rein, daß seine Tugenden, wie Engel  
Posaunenzünftig werden Rache schrein  
Dem tiefen Höllengreuel seines Untergehens:  
Und Mitleid, wie ein nacktes, neugebornes Kind,  
Auf Windstoß reitend, oder Himmels Cherubim,  
Zu Roß, auf unsichtbaren, luft'gen Rennern,  
Blasen die Schreckenstat in jedes Auge,  
Bis Tränenflut den Wind ertränkt. –

Ich habe keinen Stachel,  
Die Seiten meines Wollens anzuspornen,  
Als einzig Ehrgeiz, der, zum Aufschwung eilend,  
Sich überspringt und jenseits niederfällt. –

(A. W. SCHLEGEL)

Es konnte nicht der Wille des klassischen Geistes sein, sich von der Herrschaft und dem Schein der Sprache zu erlösen; denn so erlebte er die Sprache nicht. Er wollte nicht hinter sie greifen, wie er auch nicht hinter den Schein der Welt zu greifen suchte. Wenn Goethe unter der Sprache litt, so war es darum, weil sie niemals ganz mit der Erscheinung zusammenfällt, und alles, was die Romantik tat, um den Schleier



der Sprache aufzuheben, dies gerade schien ihm die Schuld an ihrer Scheinhaftigkeit zu tragen. Wenn der Stil des späten Goethe superlativisch steigerte, so stehen solche Steigerungen gerade – «allschönest», «allbegabtest», «letztete» – durchaus im Gegensatz zu den romantischen. Denn sie wollen ja nur das reinste Wesen, den erschöpfendsten Inbegriff zum Ausdruck bringen, nicht aber das eigene Maß der Dinge im unendlichen Gefühl zerbrechen. Das «All», mit dem er nun so häufig die Worte in Verbindung setzte, war nicht mehr, wie in seinem Jugendstil, die chaotische Alleinheit, in die sich alles auflöst, sondern der kosmische Zusammenhang, der «Allverein», in den nun alles eingegliedert wurde, schon im Wort. Die neuen Zusammensetzungen, die in seiner späten Sprache wieder so häufig sind wie in der Zeit seines Sturms und Drangs, bekämpfen nicht mehr, wie damals, die Gliederung und Begrenzung der Dinge und der Worte, sondern, wie in der Sprache des Sophokles, fassen sie zu großen, simultanen, plastischen Anschauungen zusammen, was im Nacheinander der Zeit nicht als eine in sich selbst geschlossene Einheit gegenwärtig wäre. («Pappelzitterzweig», «Feuerwirbelsturm».) Es ist aber der gleiche Wille, der an anderen Stellen wiederum gewohnte Zusammenhänge auflöst («Farb und Bogen», «Thron und Stufe») und den Teilen somit Freiheit, Geschlossenheit und Gleichheit zuerkennt und damit in der Sprache jenes Bild des Kosmos spiegelt, in welchem alles Glied und Ganzheit ist.

Es ist nicht anders mit dem Satz und seinen Gliedern. Zunächst muß man bemerken, wie Zeitstil hier so leicht in Widerspruch gerät mit dem der Gattung und sich der einen oder anderen Gattung auch geneigter zeigt. Es folgt aus der Objektivität der epischen Anschauung, vor der die Dinge der Welt vorüberziehen, ohne daß der schauende Geist ihnen sein Gepräge und seine Form verleiht, daß auch die epische Sprache das eine Maß der Gerechtigkeit für alles hat und nicht in Abhängigkeit und Beziehung setzt und über- und unterordnet, sondern alles ist hier Glied und alles Ziel, und dies nur macht den epischen Zusammenhang: daß alles stetig in der Zeit nacheinander folgt und im Raum nebeneinander steht. Wo aber die Dinge gegeneinanderstoßen und wo Herrschaft ist und Abhängigkeit, wo Wirkungen aus Ursachen herausgetrieben werden, Bedingungen auferlegt und aufgehoben werden und nichts für sich und in sich selbst geschlossen ist, sondern alles sich in Beziehung zueinander stellt, da ist dramatischer Sprachprozeß. Die lyrische Sprache endlich, nicht Anschauung und auch nicht Wille, hat das Ineinander des Gefühls zu ihrer Form. Sie stellt nicht nacheinander und be-

zieht auch nicht aufeinander, sondern hier dringt alles ineinander, und alle Worte sind nur wie die Töne einer Melodie, die auf keine Weise zu zerlegen ist.

Hiermit sind natürlich nur die Grenzfälle und allgemeinen Richtungen bezeichnet. Aber es zeigt sich nun wirklich, daß die klassische Sprache, trotz der Intention des klassischen Geistes auf die reine Sondernung der Gattungen und Formen, doch auch im Drama und der Lyrik die Neigung zum epischen Gleichmaß nicht verleugnet. Die klassische Haltung eben ist der epischen an sich verwandt. Schiller selbst bemerkte, wie ihn während der Arbeit am «Wallenstein» unter Goethes Eindruck ein epischer Geist anwandelte, der die Sprache dieses Dramas breitete und entfaltete, und Schillers Übersetzung des Macbeth, welche gerade jene höchstbewegten Über-, Neben- und Unterordnungen der Shakespeareschen Sprache auf ein gleiches Maß und eine gleiche Fläche zu entfalten trachtete, war ebenso wie eine Übersetzung aus dem barocken in den klassischen Stil, auch eine aus dem dramatischen in den epischen.

Die Prosa ist natürlich an sich zur Konstruktion von Beziehungen geneigter als die rhythmische Sprache. Man kann es in der Literatur des 17. Jahrhunderts ganz deutlich bemerken, wie die so viel verschlungenen Wege der barocken Prosa doch von der rhythmischen Dichtung dieser Zeit keineswegs in gleichem Maße gegangen werden. Auch zwischen Goethes epischer Prosa und seinen rhythmischen Epen besteht ein Unterschied in dieser Hinsicht. Aber man hat auch in Goethes Umarbeitungen seiner Prosa auf die durchgehende Tendenz verwiesen, die Zahl der Nebensätze zu verringern, sie in Hauptsätze oder Glieder eines Hauptsatzes zu verwandeln, die unterordnende Konstruktion in die beordnende überzuführen. Ein ursprünglicher Satz: «Wir vermeiden große Beschwerlichkeiten, gewinnen Zeit und Geld, anstatt daß jener Weg, welchen uns das Publikum vorschlägt und nach dem ich mich . . . erkundigt habe, uns so weit abwärts führt und in so schlimme Wege verwickelt, daß ich nicht weiß, ob wir Hoffnung haben können, uns vor der schlimmen Jahreszeit wieder herauszufinden, und das Ziel unserer Reise, das wir uns vorgesetzt, zu erreichen» – wird so verwandelt: «Der Umweg bringt uns auch dahin, aber in welche schlimme Wege verwickelt er uns, wie weit führt er uns ab! Können wir Hoffnung haben, uns in der späten Jahreszeit wieder herauszufinden, und was für Zeit und Geld werden wir indessen zersplittern!» Man braucht nur neben die Prosa Goethes die von Kleist zu stellen, und zwei Welten des Stiles tun sich innerhalb der Prosa auf.

Es gibt in der modernen Sprachwissenschaft den Streit um Ursprung und Wesen des Satzes (Wundt und Paul). Ist er das schon vor dem Sprechen abgeschlossene und klare Gedankenbild, das sich nur, indem es Sprache wird, in jene Glieder zerlegt, aus denen ein Satz besteht, oder ist der Satz die sprachliche Form der im Sprechen erst entstehenden und zur Klarheit sich entwickelnden Vorstellung? Die Wahrheit ist, daß es sich in diesem Streit um eine Stilfrage handelt, bei der von Recht und Unrecht nicht zu sprechen ist. Es gibt Sätze von dieser und von jener Art, und man kann es ihnen wohl ansehen, wes Ursprungs sie sind. Kleist hat in seiner Abhandlung «Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden» seine Antwort und Entscheidung schon gegeben: Nichts ist vor dem Sprechen da, als eine völlig dunkle und gleichsam nur geahnte Vorstellung. Nichts ist fertig. Im Sprechen erst entwickelt sich Gedanke und Bild, so wie in einem Prozeß erst durch das Verhör die Wahrheit allmählich an den Tag tritt. Die Sprache ist ein Prozeß, eine dramatische Aktion. Sie verfertigt den Gedanken.

Man wird nun von Goethes klassischer Sprache solches nicht behaupten dürfen. Die klare Übersicht und Ausgewogenheit und Gliederung eines Goetheschen Satzes konnte nur einer fertigen Vorstellung des inneren Gesichts gegeben werden. Der Satz war hier der Raum, in den das innere Bild als ein vollendetes heraustrat. Die Sprache Kleists dagegen ist ganz das Beispiel seiner Lehre. Man pflegt die verschlungene Form seines Satzes «Einschachtelung» zu nennen. Aber wie falsch ist gerade hier dies metaphorische Wort. Denn ein Kleistscher Satz ist eben kein fertiger und ruhender Raum, in den nun andere, kleinere Räume eingeschachtelt werden könnten. Der ganze Satz ist nicht vor seinen Teilen da. Sondern dieser Satz ist werdend in der Zeit, ist schöpferische Tat und Entwicklung und gestaltet so die Welt in Sprache zu Geschichte. Ob sich, wie in Goethes Sprache, ein angefangenes Glied erst in sich selbst vollendet und frei und gegenwärtig wird, das ist hier nicht entscheidend. In jedem Augenblick vielmehr reißt hier die Sprache an sich, was jetzt, und gerade jetzt, zu sagen ist. Bevor der Satz nicht fertig ist, bleibt alles offen, werdend, wachsend, sich gestaltend und erhellend. Es ist, als ob aus dem Block der Sprache der Gedanke erst herausgehämmert werde und mit jedem Worte mehr aus dem Dunkel tritt und sich nach allen Dimensionen hin vertieft.

Denn diese Form ist tiefenhaft.

«Der Forstmeister fragte, ob er nicht glaube, daß die Person, die die Frau Marquise suche, sich finden werde? – «Unzweifelhaft!» versetzte

der Graf, *indessen* er mit ganzer Seele über dem Papier lag und den Sinn desselben gierig verschlang. *Darauf, nachdem* er einen Augenblick, *während* er das Blatt zusammenlegte, an das Fenster getreten war, sagte er: «*Nun* ist es gut! Nun weiß ich, was ich zu tun habe!» kehrte sich *sodann* um, und fragte den Forstmeister noch, auf eine verbindliche Art, ob man ihn bald wiedersehen werde; empfahl sich ihm, und ging, völlig ausgesöhnt mit seinem Schicksal fort.»

Dagegen Goethe: Dieser stieg nun die Terrassen hinunter, musterte im Vorbeigehen Gewächshäuser und Treibebeete, bis er ans Wasser, dann über einen Steg an den Ort kam, wo sich der Pfad nach den neuen Anlagen in zwei Arme teilte. Den einen, der über den Kirchhof ziemlich gerade nach der Felswand hinging, ließ er liegen, um den andern einzuschlagen, der sich links etwas weiter durch anmutiges Gebüsch sachte hinaufwand; da, wo beide zusammentrafen, setzte er sich für einen Augenblick auf einer wohlangebrachten Bank nieder, betrat sodann den eigentlichen Stieg und sah sich durch allerlei Treppen und Absätze auf dem schmalen, bald mehr, bald weniger steilen Wege endlich zur Mooshütte geleitet.

Die Form des Goetheschen Satzes enthebt seinen Gehalt der Zeit. Vom ruhenden Standpunkte des anschauenden Geistes aus ist alles in ihm gleichermaßen fern und vergangen, und in der Folge der Geschichte ist nur die Stetigkeit der Linie sprechend und das gleiche Maß der Entfernung. Kleist aber verläßt diesen Standpunkt und stürzt sich in die Tiefe der Zeit. Er rückt und schiebt die Dinge gleichsam so, daß sich ihre reine und stetige Folge in die Dreidimensionalität der Zeit verwandelt. Ein Augenblick der Vergangenheit wird ihm gegenwärtig und sein Standpunkt. Von diesem aus aber ist anderes noch vergangen und anderes zu gleicher Zeit und anderes künftig. Sein Satz gestaltet diese zeitlichen Dimensionen. Man mache den Versuch: es wäre möglich, den gleichen Inhalt in einer reinen Folge zu entfalten. Aber er hätte dann für Kleist jeglichen Reiz – weil jede Bewegung – verloren. Kleist mußte sich, wie Hölderlin einmal von sich sagte, in die «Mitte der Zeit» stellen und konnte sie nicht anschauend und fern an sich vorbeiziehen lassen. Dies ist es besonders, was man als so plastisch in seiner Sprache empfindet. Goethe freilich hätte sie sehr unplastisch genannt, weil er unter Plastik eben Zeitenthobenheit verstand. Es ist barocke Plastik, und man könnte sie nicht nur in der Zeitgestaltung, sondern auch in der Raumgestaltung der Kleistschen Sprache zeigen. Aber am sprechendsten bleibt doch diese zeitliche Tiefenform, und auch, wo



sich durch die Konstruktion des Satzes eine räumliche Vorstellung von unerhörter Plastik zu ergeben scheint, ist es in Wahrheit doch das zeitliche Verhältnis ihrer Teile zueinander, das von der Sprache gestaltet wird und ihren plastischen Charakter ausmacht.

Dies ist nun keineswegs der Sprachstil der romantischen Periode überhaupt; vielmehr ist es ein Einzelfall in jener Zeit und Ausdruck einer so eigenwilligen Persönlichkeit, wie Kleist es war. Es scheint fast, als ob ein größerer Gegensatz wie zwischen seiner Sprache und der Sprache von Novalis kaum zu denken wäre. Aber sie treffen sich doch in einem entscheidenden Punkte. Denn auch die Sprache des Novalis gestaltet in der Form der Zeit und der Geschichte. Nur tut sie es mehr im Geiste der Gotik als in dem des Barock. Denn ganz ohne jene Kleistsche Verschlungenheit und Tiefe geht diese Sprache in lauter kleinen und ganz einfach gebauten Sätzen fort. Eine Form, die Goethe zum Ausdruck schmerzlich verhaltener Bewegung brauchte (wie am Ende des «Werther» etwa), ist im «Ofterdingen» zur Grundform einer Erzählung geworden, deren Gang ein ruhig fortschreitender ist. Man kann zur Erklärung solcher Einfachheit nicht dabei stehen bleiben, daß sie eine altertümliche und kindliche Geistigkeit zum Ausdruck bringe. Dieser Stil ist viel zu bewußt, als daß man nicht tiefere Absicht in ihm erkennen müßte. Kein Zweifel: Novalis meinte den wahrhaft geschichtlichen Stil zu schreiben. Man weiß, wie er Geschichte verstand: als freie und schöpferische Entwicklung, ohne Kausalität, welche keinen anderen Zusammenhang als den besitzt, den die Töne einer Melodie besitzen. Wenn also diese Sprache in so einfacher Form erzählt, ohne andere Beziehungen und Zusammenhänge zu konstruieren, als den rein melodischen Schritt von Satz zu Satz, so entwickelt sie schöpferisch und frei, wie die Zeit es tut, und ist die wahre Sprache der Geschichte.

Heinrich war erhitzt, und nur spät gegen Morgen schlief er ein. In wunderliche Träume flossen die Gedanken seiner Seele zusammen. Ein tiefer blauer Strom schimmerte aus der grünen Ebene herauf. Auf der glatten Fläche schwamm ein Kahn. Mathilde saß und ruderte. Sie war mit Kränzen geschmückt, sang ein einfaches Lied und sah nach ihm mit sanfter Wehmut herüber. Seine Brust war beklommen. Er wußte nicht warum. Der Himmel war heiter, die Flut ruhig. Ihr himmlisches Gesicht spiegelte sich in den Wellen. Auf einmal fing der Kahn an sich umzudrehen. Er rief ihr ängstlich zu. Sie lächelte und legte das Ruder in den Kahn, der sich immerwährend drehte. Eine ungeheure Bangigkeit ergriff ihn. Er stürzte sich in den Strom; aber er konnte nicht fort,

das Wasser trug ihn. Sie winkte, sie schien ihm etwas sagen zu wollen, der Kahn schöpfte schon Wasser; doch lächelte sie mit einer unsäglich-innigen Innigkeit und sah heiter in den Wirbel hinein. Auf einmal zog es sie hinunter. Eine leise Luft strich über den Strom, der ebenso ruhig und glänzend floß wie vorher. Die entsetzliche Angst raubte ihm das Bewußtsein. Das Herz schlug nicht mehr. Er kam erst zu sich, als er sich auf trockenem Boden fühlte. Er mochte weit geschwommen sein, es war eine fremde Gegend. Er wußte nicht, wie ihm geschehen war. Sein Gemüt war verschwunden. Gedankenlos ging er tiefer ins Land. Entsetzlich matt fühlte er sich. Eine kleine Quelle kam aus einem Hügel, sie tönte wie lauter Glocken. Mit der Hand schöpfte er einige Tropfen und netzte seine dürren Lippen. Wie ein banger Traum lag die schreckliche Begebenheit hinter ihm. Immer weiter und weiter ging er, Blumen und Bäume redeten ihn an. Ihm wurde so wohl und heimatlich zu Sinne. Da hörte er jenes einfache Lied wieder. Er lief den Tönen nach. Auf einmal hielt ihn jemand am Gewande zurück. Lieber Heinrich, rief eine bekannte Stimme. Er sah sich um, und Mathilde schloß ihn in ihre Arme. Warum liefst du vor mir, liebes Herz, sagte sie tiefatmend. Kaum konnte ich dich einholen. Heinrich weinte. Er drückte sie an sich. – Wo ist der Strom? rief er mit Tränen. Siehst du nicht seine blauen Wellen über uns? Er sah hinauf, und der blaue Strom floß leise über ihrem Haupte. Wo sind wir, liebe Mathilde? Bei unsern Eltern. Bleiben wir zusammen? Ewig, versetzte sie, indem sie ihre Lippen an die seinigen drückte und ihn so umschloß, daß sie nicht wieder von ihm konnte. Sie sagte ihm ein wunderbares geheimes Wort in den Mund, was sein ganzes Wesen durchklang. Er wollte es wiederholen, als sein Großvater rief und er aufwachte. Er hätte sein Leben darum geben mögen, das Wort noch zu wissen.»

Zu einem anderen Typus der Romantik wiederum gehört die Sprache des Hyperion. Ihr Satz ist offen und unendlich. Wenn Goethes klassische Satzform den ursprünglichen und abgeschlossenen Bestand eines vor der Sprache fertigen Gedankenbildes in sich schließt, so tritt hier ein Gefühl, indem es Sprache wird, auch in die Zeit, verwandelt sich und wächst, indem es sich dem Zustrom immer neuen Lebens offenhält. Dieses Gefühl kann sich, auch im Kleistschen Sinne, nicht «verfertigen», nicht fertig werden, auch allmählich nicht, und es kann nur wachsen an Intensität und Tiefe. Was unendlich ist, das ist auch unerschöpflich und verlangt nach immer neuem Ausdruck. So geschieht es in diesem Satz. Immer neue Bestimmungen treten zu den

Worten. Die Worte selbst verwandeln sich und häufen sich, und wo die Sprache einmal solchem Zustrom offen ist, da ist die Möglichkeit des Wachstums ganz unendlich, und wenn der Satz sich auch nach außen schließt, so spricht das Gefühl doch über ihn hinaus unendlich weiter.

«Jawohl, mein Alabanda», sagt' ich; «da geh'n wir heiter in den Kampf, da treibt uns himmlisch Feuer zu Taten, wenn unser Geist vom Bilde solcher Naturen verjüngt ist, und da läuft man auch nach einem kleinen Ziele nicht, da sorgt man nicht für dies und das, und künstelt, den Geist nicht achtend, von außen, und trinkt um des Kelches willen den Wein; da ruh'n wir dann erst, Alabanda, wenn des Genius Wonne kein Geheimnis mehr ist, dann erst, wenn die Augen all in Triumphbogen sich wandeln, wo der Menscheng Geist, der langabwesende, hervorglänzt aus den Irren und Leiden und siegesfroh den väterlichen Äther grüßt. – Ha! an der Fahne allein soll niemand unser künftig Volk erkennen; es muß sich alles verjüngen, es muß von Grund aus anders sein; voll Ernsts die Lust und heiter alle Arbeit! Nichts, auch das Kleinste, das Alltäglichsche nicht ohne den Geist und die Götter! Lieb und Haß und jeder Laut von uns muß die gemeinere Welt befremden und auch kein Augenblick darf *einmal* noch uns mahnen an die platte Vergangenheit!»

Man pflegt die Sprache des Hyperion griechisch zu nennen und kann sie doch nicht falscher bezeichnen. Sie steht vielmehr der Sprache des Orients näher. Denn ihre Bewegung geschieht in der Form des Parallelismus, den Friedrich Schlegel einmal die «geflügelte Urform der poetischen Bewegung» nannte. Wie eine Seele nach dem Glauben des Orients durch die wechselnden Gestalten eines sich immer erneuenden Lebens wandert, so wandert in dieser Form ein Wort, ein Bild, ein Satz durch die wechselnden Gestalten seines Ausdrucks, immer und doch niemals sich selber gleich. Denn seine Dauer eben ist Verwandlung. Es ist eine Wanderung nicht durch den Raum, sondern durch die Zeit, ein Wachstum an Vertiefung, intensiv. Die Wiederkehr der äußeren Form bei innerer Verwandlung drückt nur die Einheit und die Dauer dessen aus, was sich verwandelt. Es ist eine völlig offene Form, die immer weiter sich verwandelnd dauern kann.

Nur eine Möglichkeit ist da, daß sie sich auch innerlich abschließt: wenn nämlich die Parallelität zur Antithese wird, und diese ist auch wirklich die einzige Form, in welcher der Parallelismus auch in die klassische Sprache einzog. Ein Gedanke kehrt sich in sein Gegenteil, ein Pol zum Gegenpol. Auch dies also: eines in der Dauer der Verwand-

lung. Aber diese Verwandlung ist abgeschlossen. Denn die Pole, welche die Enden umspannen, schneiden jede weitere Verwandlung ab. Die Möglichkeiten sind erschöpft, der Kreis ist ausgemessen. Die Sprache Schillers ist nicht nur, wo sie philosophisch ist, vom Geist der Antithese innerlichst geformt. Goethe bildete mit ihr jene Verse, die schon ihrer rhythmischen Form nach antithetisch sind: Alexandriner und Pentameter. Die antithetische Form konnte die Sprache der klassischen Polarität sein. Als dem späten Goethe die innere Polarität jeglichen Dinges, durch die es überhaupt erst zu Gestalt und Wesen wird, durchsichtig wurde, hat er auch das Wort so transparent gemacht, daß der antithetische Geist in ihm erscheint: dunkelhell, gelassenkühn, zartkräftig, westöstlich, Wechseldauer.

Nun war die Antithese freilich auch eine der wichtigsten Formen in der barocken Sprache des 17. Jahrhunderts. Aber sie hatte hier den ganz entgegengesetzten Sinn und Ausdruck. Sie schloß nicht ab, sondern sie schloß aus. Dieser barocke Stil, der so ganz aus der Gebrochenheit des Menschen kam, aus seinem Erlebnis nämlich der endlichen Zeit und der unendlichen Ewigkeit, dem die Enden auseinanderfielen, die Harmonien sich lösten, war wie eine Gestaltung des Widerspruches an sich. Er umfaßte die Pole nicht, sondern freute sich schmerzlich, daß sie auseinanderfallen und sich tödlich spannen. Er sah die Zweiheit nicht als Mitte, Spiel, Versöhnung, Gleichgewicht, Umschließung, sondern er sah sie als den Widerspruch eben, der einen ästhetischen Reiz in der Zeit besitzt und nur eine mystische Auflösung: in der Unendlichkeit. Die barocke Antithese ist, mit einem Worte, wirklich: Entgegensetzung, die klassische aber: Synthese. Dort Ausschluß, hier Zusammenschluß und Einschluß. Dort Sturz von Pol zu Pol, hier Polarität und Mitte.

Gott hat sich nie bemüht, auch nie geruht, das merk',  
Sein Wirken ist sein Ruh'n und seine Ruh sein Werk.

(ANGELUS SILESIVS)

Kannst du nicht schön empfinden, dir bleibt doch,  
vernünftig zu wollen

Und als ein Geist zu tun, was du als Mensch nicht vermagst.

(SCHILLER)

Eine andere Triebkraft war es wiederum, welche die Sprache eines Jean Paul so ganz unendlich machte. Auch sie gestaltet nicht den fertigen und abgeschlossenen Gedanken durch die Sprache. Hier aber ist es die Sprache selbst, die zu immer neuer Sprache reizt. Denn die Reiz-



barkeit Jean Pauls durch Sprache, durch das Wort, ist wahrhaft grenzenlos. Die Urbedeutung des Wortes, seine Bildlichkeit, sein Doppelsinn, sein Klang, reizt ihn zu immer neuer Wendung und Verwandlung. Er scheint mit der Sprache zu spielen. Aber sie spielt in Wahrheit mit ihm. Er ist ihr Instrument, das jeder Hauch von ihr zum Ton bewegt. Hier ist vor der Sprache überhaupt nichts da, geschweige abgeschlossen. Die Sprache schafft erst alles. Dies setzt ein so grenzenloses Vertrauen in sie voraus, wie es nur ein romantischer Dichter haben konnte. Jean Paul vertraute sich ihrer Bewegung an, wie ein Schiffer dem Meere und dem Winde. Denn er wußte, daß die Sprache selbst schon eine romantische Dichtung ist. Goethe mißtraute gerade ihrem dichterischen Geiste, weil er vom wahren Sein zu leicht entfernt. Jean Paul aber ließ sich so gern durch diesen Geist vom wahren Sein entfernen und über dessen Grenzen tragen.

Diese romantische Tendenz der Sprache nun, auf welche Weise und aus welchen Trieben auch immer unendliche Dauer zu gestalten, machte einen neuen Sprachschatz erforderlich, eine Fülle von Worten, Wendungen und Formen, über welche die klassische Sprache nicht zu verfügen brauchte. Es ist sehr bezeichnend, daß der Ruf nach «Synonymen» gerade im Sturm und Drang (von Klopstock, Herder, Lenz) und von Jean Paul so laut erhoben wurde. Man brauchte viele Worte für ein jedes Ding und eine jede Empfindung. Denn was unendlich ist, erschöpft sich nicht mit einem Namen, schließt sich nicht ein in ihn, sondern verlangt nach Wendung, Verwandlung und Vertiefung. Die Sprache der Romantik mußte farbig sein. Synonyma aber sind die Farben des Wortes. Daher suchte der Sturm und Drang, wie auch die Romantik, in den Dialekten, welche ja selbst die farbigen Brechungen der einen Sprache sind, in den Handwerkssprachen und in vergangenen Zeiten nach so farbigen Worten und Wendungen. «Desto besser», sagte Jean Paul, «desto bereicherter ist die deutsche Sprache, je mehr Sprachfreiheiten, Wechselfälle, Anomalien eben da sind.» Er war daher «für alle Synonymen und Doubletten der Grammatik», und seine eigene Sprache ist denn auch wirklich voll von ihnen.

Man wird von der klassischen Sprache diesen Eindruck der Farbigkeit nicht empfangen. Das klassische Wort wollte allgemein und zeitlos gültig sein. Es gibt gewiß in Schillers und Goethes Sprache dialektischer Ausdrücke genug. Aber es waren vereinzelte Erinnerungen an ihre Heimat, an Schwaben und an Franken, und sie haben für den Stil ihrer Sprache gar keine sprechende Bedeutung. Wenn Schlegel bemerkte, daß bei den Griechen ihre Dialekte nicht Abarten einer Haupt-

sprache waren, sondern verschiedene Stile der Nationalbildung bezeichneten, die mit denen der griechischen Poesie zusammenhingen, so wollte er dadurch die einzige Möglichkeit einer klassischen Dialekt-dichtung und auch hier das klassische Gesetz der Sonderung und Gliederung erweisen. So hat auch Schlegel andererseits die Mischung aller Dialekte in der Sprache des Homer aus seiner Richtung auf allgemeine Gültigkeit entwickelt.

Goethe hat in seinen klassizistischen Gedichten viel archaische Worte angewendet. Aber sie haben hier einen ganz anderen Sinn als in der Sprache der Romantik, bei Novalis etwa. Denn sie wollen ja der Sprache nicht Altertümlichkeit und auch nicht Farbe geben, sondern es sind erhabene Worte, erhaben nämlich über die Zeit, Worte von zeitloser Gültigkeit und Würde. Wenn aber Novalis Archaismen brauchte, so enthob er seine Sprache nicht der Zeit. Er gab ihr vielmehr die romantische Ferne der Zeit, welche ziehende Sehnsucht weckt, und eine altertümliche Farbe: die Farbe der Zeit, der Geschichte.

Was aber waren es nun für Worte, ihrer Gattung nach, welche die sprechendsten in den verschiedenen Stilen waren, die Sprachführer gleichsam? Denn immer kann man bemerken, daß die Neigung eines Stils auch hierin nach einer Richtung geht. Im Sturm und Drang war das sprechende Wort: das Zeitwort. Dieses wurde von Herder als das eigentliche Urwort angesehen. Denn Sprache hatte nach seiner Lehre ihren Ursprung in dem Ausdruck der tönenden, handelnden, bewegten Welt, und ehe noch der Träger der Bewegung sich zum Worte abstrahierte, war diese selbst, der Ausdruck und die Stimme allen Lebens, Wort geworden. Das war nun keineswegs nur eine wissenschaftliche Meinung, sondern hier sprach sich eine Liebe aus. Herder beneidete die orientalische Sprache um ihren Reichtum an Verben, welche zum Ausdruck des bewegten Lebens fähig machen, und was anders wollte denn die Sprache des Sturms und Drangs zum Ausdruck bringen?

So kam es denn, daß Klopstock, der nicht den Rhythmus nur, sondern auch die Sprache zum «Zeitausdruck» gestalten wollte, eine unendliche Fülle von neuen Zeitworten, ob nun durch Ableitung, Neubildung oder Entdeckung schuf. Daß er solche, welche zeitmatt geworden waren, wieder mit dem Geiste der Zeit beseelte, indem er Verben ohne Aktivität zur Führung und Regierung aufrief, denen, welche still in der Mitte der Zeit standen, eine Richtung und ein Ziel gab, indem er den passiven Zustand in Aktion und beharrenden in transitiven verwandelte, indem er Verben dorthin stellte, wo die Substanz bisher al-

lein gestanden hatte, und sie selbst zu Trägern der Substanz erhob. An Stelle des Beiwortes liebte er das «Wechselwort» zu nehmen, «das zugleich Zeit ausdrückt; dies tut das Beiwort nicht». Der junge Goethe und der ganze Sturm und Drang folgte Klopstock auf diesem Wege, wie auch später Kleist.

Aber je gegenständlicher Goethes Anschauung wurde, um so gegenständlicher und substantieller auch seine Sprache, und Schiller stieg zu jenen letzten Begriffen von «Person und Zustand», Dauer der Substanz und Wechsel in der Zeit, was den sprachlichen Träger der Substanz, das Substantiv, zum klassischen Hauptwort machte. Das Zeitwort bekam in der klassischen Sprache die Funktion, welche die Zeit im klassischen Rhythmus hatte. Wie hier das zeitlose Maß sich gerade in der Zeit behauptet, die Dauer sich im Wechsel erst bewährt, so wurde die Substanz vom Zeitwort in die Zeit versetzt, um gerade hier zu dauern und zu «wesen». Bei Goethes Umarbeitungen des sprachlichen Ausdrucks in den verschiedenen Fassungen seiner Werke ist in der Tat die Verwandlung der verbalen, zeitwörtlichen Gestaltung in die nominale, substantielle schon sehr aufgefallen. Erste Fassung: Er erzählte mir, wie er als zweiter Sohn erst dem Soldatenstande, zu dem er eine unüberwindliche Neigung fühlte, gewidmet gewesen, wie er nachher durch den Tod seines älteren Bruders genötigt worden, sich den Absichten der Familie zu fügen. Zweite Fassung: Er erzählte mir die Geschichte seiner Campagne, seiner unüberwindlichen Neigung zum Soldatenstande, seine Familienverhältnisse.

Die Romantik aber dachte anders über Zeit und Dauer. Friedrich Schlegel hat die romantische Meinung über die beharrende Substanz, und damit auch über das Wort, das sie bezeichnet, ausgesprochen, wenn er sie den sündhaftesten und verwerflichsten Irrwahn nannte. So wenig es ein Gesetz gibt, so wenig auch Substanz. Denn es gibt nichts, was in der Zeit von Dauer ist, und darf nichts geben, weil alles in der unendlichen Verwandlung und auf dem unendlichen Wege zu Gott begriffen ist. Beharrung ist nur Schein.

Man kann denn auch bemerken, wie das Zeitwort wieder in der Sprache der Romantik, bei Hölderlin und Kleist besonders, zu neuer Ehre kommt, und bei Jean Paul, der sich sogar ein Register aller Zeitwörter anlegte, weil er der Meinung war, «daß man überhaupt nur durch die Gewalt über die Zeitwörter die Herrschaft über die Sprache erhalte».

Es war aber doch nicht eigentlich das Zeitwort, welches im Sprachstil der Romantik führte, und dadurch unterscheidet er sich doch vom

Stil des Sturms und Drangs. Das eigentlich romantische Wort war das Beiwort. Es kam der romantischen Sprache nicht sowohl darauf an, die zeitliche Bewegung und Verwandlung zu gestalten, als vielmehr den wechselnden Zustand, die Brechung und die Farbe der Zeit. Sie legte das Gewicht auf das, was die Seele und die Empfindung an die Dinge heranwirft («Adjektiv»), und nicht auf diese selbst und ihre zeitliche Bewegung. Die romantische Seele wollte mit dem Beiwort ihr Erlebnis von den Dingen und der Welt zur Sprache bringen und ihnen seelischen Gehalt für substantiellen geben. Novalis erklärte in der Tat die Beiwörter für «dichterische Hauptwörter», und Musset konnte einmal mit gutem Grunde sagen, daß Romantik nichts anderes als die Poesie der Beiworte sei.

Ein Beiwort gibt es freilich, das gerade dem klassischen Sprachstil eignet: das schmückende, das epitheton ornans, und dieses fehlt der Sprache der Romantik. Denn es spricht ja nur aus, was in der Substanz schon eingeschlossen und enthalten ist. Es ist nicht schöpferisch, sondern nur erschöpfend, nicht Farbe, sondern Form, und nicht zu verwandeln und zu vertiefen, wie das romantische Beiwort, sondern nur zu wiederholen, wie es Homer und Goethe tun.

Die wahrste Heiligung und Verklärung aber geschah dem romantischen Beiwort durch Hölderlin. Denn sein so oft bemerkter Brauch: Beiworte in neutrale Substanzen zu verwandeln, zeigt eben an, daß Hölderlins Substanz die Seele ist und nicht der Gegenstand an sich. Die ganze Verwandlung des menschlichen Erlebnisses von Goethe zu Hölderlin hin spricht sich in dieser neuen Krönung dessen aus, was bisher «nur» Beiwort war. Es ist jetzt Wort geworden. Wenn Hölderlin in seinem Gedicht «Hälfte des Lebens» eine Welt des Lebens und des Todes, der Beseeltheit und der Erstarrung einander gegenüberstellt, eine Welt, die den Menschen anspricht und eine, die sprachlos für ihn bleibt, so gestaltet er dies auch dadurch, daß in der beseelten Welt die Dinge ihr Beiwort haben, in welchem ihre Seele liegt, während sie in der erstarrten Welt ohne beseelendes Beiwort starr, sprachlos und kalt dastehn.

Das Wort aber bekommt Gewicht und Sinn erst durch seine Stellung im Satz, und die Wortstellung erst spricht das letzte und entscheidende Wort darüber aus, ob wohl der Satz ein zeitlos abgeschlossenes Gebilde ist, oder aber ein wachsendes und in der Zeit erst werdendes. Man darf jedoch in dieser Hinsicht die verschiedenen Sprachen nicht mit einem Maße messen. Wenn die griechische Sprache etwa an kein allgemein gültiges Gesetz der Wortstellung gebunden war, so tat dies ihrem plastischen Charakter keinen Abbruch. Denn die formale



Klarheit und Bestimmtheit der griechischen Wortbildung machte in jedem Augenblick auch bei freiestem Durcheinander den geistigen Zusammenhang noch durchsichtig und gegenwärtig. Daß nun die zueinander gehörenden Worte räumlich auseinanderstanden, dies schloß vielmehr den Satz erst ganz zusammen, und gerade dadurch wurde deutlich, daß hier ein fertiges Gedankenbild zur Sprache wurde. Nur deshalb konnten hier die Worte so gestellt werden, wie sie es wurden, weil schon das letzte gegenwärtig war, wenn man das erste sprach. Anfang und Ende eines griechischen Satzes verhält sich zueinander wie Kopf und Fuß einer Statue. Jetzt konnte das Gesetz der reinen Form entscheiden: die Melodie, der Rhythmus und die Plastik, wie die Worte aufeinander folgen sollen.

Die deutsche Prosa ist ja nun an ein Gesetz der Wortstellung gebunden, womit jedoch noch nichts für die deutsche Dichtung ausgesagt ist. Für diese vielmehr ist Gebundenheit oder Freiheit eine Frage des Stils. Klopstock hat in einem eigenen Fragment «Von der Wortfolge» behauptet, daß die Dichtung von der prosaischen Stellung nicht nur abweichen dürfe, sondern daß es ihre Pflicht sei, abzuweichen. Es ist sehr merkwürdig, wie die griechische Sprache, die doch selbst von so anderem Geiste war, auch darin den Sturm und Drang entfesselte, so wie es auch die griechische Rhythmik tat. Klopstock führte als Gründe der freien Wortfolge an: Leidenschaft, Erwartung, Bewegung, Spannung; – ein anderes Mal: den Unterschied der Dichtung von der bildenden Kunst, die auf einmal da ist, während Dichtung in der Zeit entsteht.

Die hymnische Sprache des jungen Goethe war eine Erfüllung von Klopstocks Lehre. Aber die Entwicklung von Goethes Sprache ging zu einer neuen Gebundenheit. Es war keine Annäherung an die Prosa etwa und auch keineswegs an den Gebrauch, die Norm des Alltags, sondern nur an das ewige und eine Maß. Wenn seine Sprache gerade dort, wo sie mit der Antike in Wettkampf trat, die freiere Stellung der Worte zeigt, so ist dies dann nur «Freiheit», wenn man den falschen Maßstab der prosaischen Sprache an sie legt, von der sie abweicht. Man vergleiche sie aber mit der dichterischen Sprache des Sturms und Drangs; und man wird die völlig andere Intention dieser «Freiheit» sofort empfinden. Es war nicht nur der Wille, das Bild der Sprache dem Urbilde der Antike anzugleichen, so wie es Voß in seiner Übersetzung des Homer zum erstenmal versucht hatte, sondern es geschah hier wirklich eine ähnliche Entstehung der Sprache als Formung eines abgeschlossenen Gedankenbildes. Spannung, Erwartung und Bewegung war hier nicht die Intention. Diese Wortstellung gibt vielmehr erst der

Sprache Goethes die statische, statuarische Haltung. Wenn jetzt ein Beiwort spät zu seinem Worte tritt, so, weil das Wort noch gegenwärtig ist und nicht verwandelt, sondern gleichsam nur bekränzt wird. Wenn das Beiwort wie ein Ankündiger seinem Worte vorausseilt, so, weil das Wort schon sichtbar ist.

Niemand jedoch hat mit der gleichen Treue zu dem antiken Urbild die Worte gestellt, wie Hölderlin in seiner Übersetzung Pindars und auch in den hymnischen Gesängen seiner späteren Zeit. Aber solche Stellung ist in deutscher Sprache eben etwas anderes als in der griechischen. Es ist nicht dieses: daß hier der Mangel an formaler Hörbarkeit der Wortbeziehungen sie unverständlich machte, oder als ob es sonst irgend etwas gebe, was dieser wundervollen Sprache vorzuwerfen wäre. Aber sie hat einen anderen Stil als die Sprache der Griechen. Sie ist die letzte Erfüllung jenes Stiles, dem die Gedichte Hölderlins schon lange vor seinen griechischen Übersetzungen zuneigten. Dieser Stil ist mehr vom Geiste der Musik bestimmt als dem der Plastik. Von jener bleibenden Gegenwärtigkeit des klassischen Wortes und von der Abgeschlossenheit des Gedankenbildes, vor der Sprache schon, ist hier die Rede nicht. Die Dauer dieser Sprache ist Erinnerung und Melodie. Wenn hier das Beiwort spät zu seinem Worte tritt, so ruft es gleichsam das schon verklungene zurück, und wie man wohl von Toten sich erinnernd Schönes, Neues, Schöpferisches aussagt, so geschieht es hier. Der Gott, von dem Hölderlin sagte, daß er in ihm Sprache werde, war der Gott der Zeit. «Die Sprache Gottes», sagte Hölderlin einmal, «ist das Werden und Vergehen.» Vor ihm zerbrachen die Gesetze der Vernunft, und mit ihnen darf man diese Sprache auch nicht messen. Noch in der Zeit des Wahnsinns, als die Worte oft schon gleich Verirrten stehen, manche stumm und manche rufend, ist es immer noch dies unendliche Zeitgefühl Hölderlins, der freie Rhythmus und die Melodie, was ihren Platz bestimmt.

Auch die Sprache der Penthesilea scheint ihrer äußeren Gestalt nach an die klassische Sprache zu erinnern. Aber man stelle sie nur in Vergleich mit der Sprache von Goethes Helena, und man wird den anderen Geist dieser freien Wortstellung spüren. Wenn sie an die Antike mahnt, so ist es das dionysische Gefühl, das in ihr ausbricht.

#### Penthesilea

und die Locken dann

Entrüstet um entflammte Wangen schüttelnd,  
Hebt sie vom Pferdesrücken hoch sich auf,

Und senkt, wie aus dem Firmament geholt,  
 Das Schwert ihm wetterstrahlend in den Hals,  
 Daß er zu Füßen hin, der Unberufne,  
 Dem Sohn, dem göttlichen, der Thetis rollt.  
 Er jetzt, zum Dank, will ihr, der Peleide,  
 Ein gleiches tun; doch sie bis auf den Hals  
 Gebückt, den mähnumflossenen, des Schecken,  
 Der, in den Goldzaum beißend, sich herumwirft,  
 Weicht seinem Mordhieb aus und schießt die Zügel,  
 Und sieht sich um, und lächelt, und ist fort.

Denn ein dionysischer Tanz der Worte regt diese Sprache zu gewaltiger Bewegung auf. Rückgreifend, vorgreifend, zerreißend, verbindend, verwandelnd und durcheinanderwirbelnd hat diese Sprache den Strom und Sturm der Zeit in sich, bis sie in den letzten beiden Versen mit um so größerer Ausdruckskraft leichtfüßig, beflügelt, ungehemmt enteilt. So wie Gedanke und Gefühl sich verfertigt, so stehen die Worte hier. In Versen wie den folgenden kann man die völlige Verwandlung des Gefühls, während es zu Sprache wird, ganz deutlich auch dem Inhalt nach erkennen, und auch: wie dies die freie Stellung der Worte notwendig macht.

#### Der Prinz von Homburg

Nun denn, auf deiner Kugel, *Ungeheures*,  
 Du, der der Windeshauch den Schleier heut,  
 Gleich einem Segel, lüftet, roll' heran!  
 Du hast mir, *Glück*, die Locken schon gestreift:  
 Ein Pfand schon warfst du, im Vorüberschweben,  
 Aus deinem Füllhorn lächelnd mir herab:  
 Heut, Kind der Götter, such' ich, *Flüchtiges*,  
 Ich hasche dich im Feld der Schlacht und stürze  
 Ganz deinen Segen mir zu Füßen um:  
 Wärest du auch siebenfach, mit Eisenketten,  
 Am schwed'schen Siegeswagen festgebunden!

Bei Schiller wird man solcher Sprache dem Inhalt und der Form nach nicht begegnen.

Nimmt man nun zu so untrüglichen Zeichen einer erst werdenden und sich verfertigenden Sprache noch die untrüglichsten hinzu: nämlich die Einschaltungen, Umkehrungen und Verwandlungen einer ganz anders begonnenen Satzform, was auch in der Sprache des Sturms und Drangs so häufig war, und was Schiller tilgte, wo er es in Shake-

speares Sprache fand, dazu noch all die offenen Formen: Wunsch und Frage und Ausruf und den unendlichen Wechsel all dieser Formen, der für die Sprache Hölderlins, Jean Pauls und Kleists so sehr charakteristisch ist, und endlich jene kühnen, die Geschlossenheit des Verses aufsprengenden Übergriffe der Sprache von einem in den anderen Vers, so wird man in einem letzten Vergleich von Schiller und Kleist zwei Pole des Sprachstils zu erkennen vermögen, wobei auch deutlich wird, wie der klassische Sprachstil Schillers sich ganz von selbst dem epischen Stile nähert, während Kleist eine sprachliche Dramatik erreicht, die nur mit Shakespeare zu vergleichen ist.

### Wallensteins Tod

... Und mitten in die Schlacht ward ich geführt  
 Im Geist. Groß war der Drang. Mir tötete  
 Ein Schuß das Pferd, ich sank, und über mir  
 Hinweg, gleichgültig, setzten Roß und Reiter,  
 Und keuchend lag ich, wie ein Sterbender,  
 Zertreten unter ihrer Hufe Schlag.  
 Da faßte plötzlich hilfreich mich ein Arm  
 Es war Octavios – und schnell erwach' ich,  
 Tag war es, und – Octavio stand vor mir.  
 «Mein Bruder», sprach er, «reite heute nicht  
 Den Schecken, wie du pflegst. Besteige lieber  
 Das sich're Tier, das ich dir ausgesucht.  
 Tu's mir zu Lieb'. Es warnte mich ein Traum.»  
 Und dieses Tieres Schnelligkeit entriß  
 Mich Banners verfolgenden Dragonern.  
 Mein Vetter ritt den Schecken an dem Tag,  
 Und Roß und Reiter sah ich niemals wieder ...  
 (2. Aufzug, 3. Auftritt)

### Die Familie Schroffenstein

... Fünf Wochen sind's – nein, morgen sind's fünf Wochen,  
 Als sein gesamt berittnes Jagdgefolge  
 Dein Vater in die Forsten führte. Gleich  
 Vom Platz, wie ein gekrümmtes Fischbein, flog  
 Das ganze Roßgewimmel ab ins Feld.  
 Mein Pferd, ein ungebändigt tückisches,  
 Von Hörnerklang und Peitschenschall und Hund-  
 Gekläff' verwildert, eilt ein eilendes



Vorüber nach dem andern, streckt das Haupt  
Vor deines Vaters Roß schon an der Spitze –  
Gewaltig drück' ich in die Zügel; doch,  
Als hätt's ein Sporn getroffen, nun erst greift  
Es aus, und aus dem Zuge, wie der Pfeil  
Aus seinem Bogen fliegt's dahin – Rechtsum  
In eine Wildbahn reiß' ich es, bergan;  
Und weil ich meinen Blicken auf dem Fuß  
Muß folgen, eh' ich, was ich sehe, wahr  
kann nehmen, stürz' ich, Roß und Reiter, schon  
Hinab in einen Strom ...

(1. Aufzug, 2. Szene)

FRIEDRICH Schlegel hat einmal behauptet, daß nur der klassische Dichtstil notwendig rhythmisch sei. Man ahnt sofort, daß nur die Mehrdeutigkeit des Begriffs eine so einseitig scheinende Aussage zu einer falschen macht. Denn sie ist richtig, wenn man die Idee des Rhythmus in einem ganz bestimmten Sinne nimmt, wenn man nämlich «Zeitmessung» unter ihm versteht.

Schon dieses Wort muß stutzig machen. Messung der Zeit? Man weiß von einem Meter, der den Raum zu messen vermag. Jedoch die Zeit besitzt kein Maß. Denn Maß ist Wiederholung, und die Zeit ist nur unendliche Verwandlung. Maß ist die Dauer eines abgeschlossenen und vollendeten Stabes. Die Zeit aber ist das unendliche Wachstum einer unendlichen Melodie. Das Maß offenbart sich in der Zahl. Aber die unendliche Einheit der Zeit ist nicht zu zerlegen und zu zählen. Es gibt hier keine gleichen Größen.

Was sich selber gleichbleibt, wie das Maß, und seine eigene Form bewahrt, was Dauer hat ohne Verwandlung und vollendet ist ohne Unendlichkeit, das ist der Zeit enthoben, gehört ihr nicht mehr an. Wenn also die Zeit gemessen wird, wenn ihre Unendlichkeit in die rhythmische Wiederholung eines Maßes verwandelt wird, wenn ihre Einheit in die Vielheit der Zahl zerlegt wird, so geschieht in Wahrheit etwas ganz anderes, als daß die Zeit gemessen wird. Vielmehr: sie wird verwandelt, sich selbst enthoben, als Zeit vernichtet, zeitlos gemacht. Ihre freie Schöpfung wird Gesetz, ihre unendliche Verwandlung wird Beharrung, ihre unteilbare Einheit wird Vielheit. Sie ist nicht Zeit mehr, sondern dem Raume gleich geworden, und was in ihr lebte, das ist nun in einer anderen Dimension.

In der Tat: die Rhythmik der Griechen hat in diesem Sinne die Zeit gemessen und damit aufgehoben, wie alle klassische Rhythmik es tat, die solchem Urbild folgte. Man hat denn auch mit gutem Recht die griechische Rhythmik plastisch genannt. Sie ist es in einem ganz wörtlichen Sinne.

Man mache sich zuerst einmal das Wesen griechischer Rhythmik nach allen Seiten klar, um damit ein sicheres Maß für die Beurteilung der deutschen Stile zu gewinnen. Die griechische Rhythmik also mißt

die Zeit. Denn sie hat von der griechischen Sprache selbst ein allgemein gültiges Maß dazu empfangen: die bestimmte Dauer nämlich einer griechischen Silbe, der kurzen zunächst, die in der langen zweimal enthalten bleibt. Diese sich selbst gleichbleibende Dauer, dieses Gleichmaß bildet, indem es sich in Vielheit wiederholt, den Versfuß und die Reihe solcher Füße, die zum Vers zusammengehen. Ein solcher Vers ist ein gemessener: eine bestimmte Zahl von gleichen Dauern ist in ihm enthalten. Diese Dauer bleibt durch alle Verwandlung und Bewegung des Verses, welche durch die Größe der Zahl, die Stellung und die Betonung der Silben erzeugt wird und bis zu dionysischem Tadel steigen kann, doch immer gleich, doch immer Maß und Grenze. Dies also heißt: daß hier die Zeit entthront ist und das Gesetz an ihre Stelle trat. Mag dieses noch so viel an Freiheit der Bewegung lassen, an Tanz und Verwandlung, so bleibt es sich doch selber treu und mißt mit einem Maße. Die Gerechtigkeit des klassischen Stiles beginnt schon mit seinem Rhythmus.

Die Dauer einer Silbe nun wird von dem Griechen in Prosa wie in Dichtung keineswegs nach ihrem geistigen Gehalt entschieden. Er fragt nicht danach, was sie vom Sinne des ganzen Wortes trägt, sondern nur nach ihrem lautlichen Bestand, ihrer Form. Die Form allein gibt ihr die Dauer in der Zeit. Die längere Dauer ist es denn auch, welche zum Träger der rhythmischen Betonung gewürdigt wird. Sie wird gleichsam gekrönt. Auch der Ton wird in griechischer Natur wie Kunst, in Prosa wie Dichtung, von der heiligen Form entschieden. Dauer wird erhoben durch den Ton, und auch hier bekundet sich wiederum das Gleichmaß, die Gerechtigkeit des klassischen Stiles. Denn jede Länge, welche es auch ist, wenn sie nur dauert, kann so vom Ton erhoben werden, und nicht nur solche, welche schon in der Natur, der Prosa nämlich, so ausgezeichnet ist. Diese Gerechtigkeit erhöht die Kunst über die Natur. Das Recht und die Pflicht der natürlichen Wortbetonung ist im Reiche der rhythmischen Kunst aufgehoben. Hier entscheidet allein die Dauer, welche der Grieche immer heiligte und krönte. Wenn also schon die griechische Sprachnatur mit ihrer betonten Dauer nichts anderes zum Ausdruck brachte als die geistig ausdruckslose Form, so tat die griechische Sprachkunst dieses in einer noch gesteigerten Potenz. Der Rhythmus ist nicht Ausdruck des Gehaltes, sondern steht in jener ausgleichenden Ferne zu ihm, welche ihn wiederum der Zeit entrückt. Denn den Willen, nicht nur zu sein, sondern auch zu sprechen, die Aktivität des Ausdrucks, hat der Gedanke nur in der Zeit.

Dies also sind die Grundprinzipien des klassischen Rhythmus, der

schon allein den klassischen Geist zum Ausdruck bringt. Denn dieses Zeitmaß ist wie das Symbol für alles, für jenes Maß überhaupt, welches der griechischen Kultur so eigentümlich und ihr edelstes Eigentum war. Ein Mensch von so ethischem und ästhetischem Maßgefühl konnte nur in so gemessenem Rhythmus sprechen. Eine Kultur, welche eine so ausgesprochene Gestaltung des Raumes war, mußte eine solche Dichtform haben. Man wird nun auch verstehen, warum Schlegel nur der klassischen Dichtung die Notwendigkeit des Rhythmus zusprach. Wenn Rhythmus solche Zeitmessung bedeutet, so ist er wirklich jener Dichtung nur notwendig, welche ein Reich aufbaut, in dem es keine Zeit mehr gibt. Nun aber ist die merkwürdige Erscheinung festzustellen, daß gerade der deutsche Sturm und Drang mit einem Nachdruck, wie niemals noch zuvor, die griechische Rhythmik proklamierte, ja, daß man den Sturm und Drang überhaupt nicht von der Einführung dieser Rhythmik trennen kann. Er fand in ihr den Ausdruck seines eigenen Erlebnisses. Ein Mensch also, welcher dadurch gerade sich charakterisiert, daß er das Gleichmaß des Klassizismus auf sämtlichen Gebieten der Kultur zerbrach, welcher gesetzlos sein wollte und unendlich, ein Geist, der vielleicht zum ersten Male die schöpferische Zeit mit hellem Jubel lebte, der die Geschichte entdeckte: dieser verlangte durch den Mund Klopstocks und seiner Vorläufer und Jünger, daß auch die deutsche Dichtung ein Zeitmaß wie die Griechen bekomme.

Hier ist zunächst zu sagen, daß eine Erscheinung, wenn sie in verschiedenen Momenten der Geschichte auftaucht, keineswegs mehr die gleiche und nicht in gleicher Weise zu verstehen ist. Dies ist ein Gesetz der geschichtlichen Wissenschaft, das nur zu oft nicht gekannt und gewürdigt wird. Es ist ein völlig anderes, wenn Klopstock etwa und wenn Platen den griechischen Rhythmus erneuert. Denn Klopstock tat es, um das Gleichmaß eines klassizistischen Stiles zu überwinden, das dem neuen Erlebnis unerträgliche Fessel war, Platen aber im Gegensatz zu der Unmeßbarkeit der Romantik, um neuerwachtem Maßgefühl Gestalt zu geben. Es war denn auch ein völlig verschiedenes, was hier und dort in griechischer Rhythmik für das eigentliche Wesen und die vorbildliche Eigenschaft angesehen wurde. Wenn man Klopstocks rhythmische Lehre so befragt, dann hellt sich alles auf. Denn nie und nirgends ist hier von dem Gleichmaß der antiken Rhythmik die Rede, sondern immer nur von ihrer Freiheit, Mannigfaltigkeit, Vieltönigkeit, wie Klopstock es am liebsten nannte: daß sie durch die so wechselnden Zusammensetzungen des einen Maßes in Takt und Vers: Bewegung,



Harmonie, Verwandlung, Tanz zum Ausdruck bringe; nicht, daß ein dauerndes Maß all diese Bewegung beherrsche. Diese Vieltönigkeit ist es, welche Klopstock der Eintönigkeit des Klassizismus entgegenruft. Wenn er den griechischen Hexameter preist, so will er damit, vom Alexandriner ganz zu schweigen – und er schweigt von ihm –, das jambische Versmaß entthronen, dessen eintöniges Gleichmaß von Hebung und Senkung den Ausdruck der bewegten Empfindung und Leidenschaft und «sinnlicher Gegenstände» unmöglich macht. Wenn damals die Einführung antiker Rhythmen in die deutsche Lyrik damit eingeleitet wurde, daß man an Stelle des immer einen Versfußes, dessen dauernde Wiederholung den klassizistischen Vers zusammengesetzt hatte, wechselnde Füße und damit eine tanzende und sich verwandelnde und nicht mehr wandelnde Bewegung wagte, so geschah damit gar nichts anderes als in all den vom Volkslied abgezogenen Rhythmen auch, welche gleichzeitig in die deutsche Dichtung drangen. Die Antike wirkte wie das Volkslied damals: bewegend, befreiend.

Klopstock aber ging noch weiter. Er rühmte nicht nur einzig die Vieltönigkeit der antiken Rhythmik, sondern er leugnete auch ihr Gleichmaß und die Möglichkeit rhythmischen Gleichmaßes überhaupt. Es ist einer der interessantesten Momente in der Geschichte der deutschen Rhythmik und wahrscheinlich in der Geschichte aller Rhythmik überhaupt. Zum ersten Male wird das Bewußtsein wach, daß Rhythmus nicht Zeitmessung sein müsse, sondern Zeitausdruck sein könne. Wenn es noch zu beweisen wäre, daß sich mit Klopstock und dem Sturm und Drang die große Wendung zum Erlebnis und Triumph der Zeit vollzog, es könnte einzig und allein aus diesem einen Worte Klopstocks: «Zeitausdruck» bewiesen werden. Zum ersten Male wird einem Dichter klar, daß wahre Zeit ein innerliches und mit nichts zu messendes Erlebnis, eine Empfindung sei. Der Weg, der ihn zu so revolutionärer Erkenntnis führte, war der einfachste: er fragte nicht mehr nach der objektiven Messung, sondern nach der Wirkung und dem Eindruck, den ein Rhythmus macht. Er fragte: was hört man in diesen beiden Versen des Homer, von denen die messende Rhythmik sagt, daß sie eine gleiche Zeitdauer hätten:

Wut, Wehklag', Angstausruf laut aufscholl von dem Schlachtfeld  
und

Eile dahin, wo die Lanz' und das Schwert im Gedräng dich erwarten.

Man hört, so ist die Antwort, durchaus nicht gleiche, sondern sehr verschiedene Dauer. Große Langsamkeit in dem ersten und viel Schnellig-

keit in dem zweiten Vers. Ein ähnlicher Fall ist es, so fährt er fort, wenn uns jetzt eine Stunde langsam und eine andere schnell vorübergeht. Es kommt dann gar nicht darauf an, was eine Stunde nach der Uhr, sondern was sie nach unserer Vorstellung ist. Ja, nicht einmal *die* Berechnung macht das Ohr, welches Längen und Kürzen hört, daß die Kürze die Hälfte der Länge sei. Dazu kommt dann noch ein anderes und wichtiges Moment. Wenn Klopstock nämlich von den Versfüßen spricht, so meint er damit immer die natürlichen «Wortfüße» und nicht die «künstlichen». Nicht diejenigen also, welche das Maß des Verses bilden und aus deren Wiederholung er sich zusammensetzt und welche unabhängig von Sinn und Form der Worte sich um des Maßes willen teilen und zerschneiden, sondern diejenigen, welche sich aus dem natürlichen Zusammenhange der Worte wie von selbst ergeben. Ja, Klopstock behauptet, daß die in den Wortfüßen versteckten und künstlichen Versfüße den Zuhörer gar nichts angehen. «Er hört sie nicht, er hört nur die Wortfüße und fällt nach diesen allein sein Urteil über den Vers.» Er hört also, mit einem Worte, nicht das gleiche Maß, sondern nur die Bewegung und den Ausdruck. Es gibt nach Klopstock kein Silbenmaß, dessen Füße für das Erlebnis von gleicher Dauer sind. Eine wahrhaft romantische Erkenntnis, die hier auf dem «Wege nach innen» gefunden wurde und die gewiß der wahren Intention antiker Rhythmik widerspricht. Denn nichts lag dem antiken Geiste ferner als solche Unterscheidung objektiven Tatbestandes und subjektiver Wirkung: gemessener und erlebter Zeit. Erst dies aber macht verständlich, wie der Sturm und Drang die Rhythmen der Antike wählen konnte. Er erlebte sie auf eine ganz unklassische Weise. Dazu aber kam noch ein anderes.

Die langsame oder schnelle Bewegung der Worte nannte Klopstock den «Zeitausdruck», der den höchsten Grad der Langsamkeit erreicht, wenn viele lange, und den der Schnelligkeit, wenn viele kurze Silben aufeinander folgen. Denn wenn ein Fuß mehr Längen hat als Kürzen, so ist der Zeitausdruck langsam, und wenn mehr Kürzen, schnell. Der Zeitausdruck bezeichnet nach Klopstock vornehmlich sinnliche Gegenstände, langsame und schnelle Bewegung. Die Bewegung muß aber, heißt es weiter, auch noch von einer anderen Seite angesehen werden. Die Längen und Kürzen haben nämlich durch ihre Folge und Stellung zueinander übereinstimmende oder abstechende Verhältnisse des Tones, sie steigen und sinken und schweben, und diese Bewegung nannte Klopstock den «Tonverhalt». Die Gegenstände des Tonverhaltes sind gewisse Beschaffenheiten der Empfindung

und der Leidenschaft. Zeitausdruck und Tonverhalt machen den Umfang der «Wortbewegung» aus. Auf diese kommt alles in der Verskunst an. Sie überschallt den Takt. Der Wohlklang kommt gegen sie nicht auf. Man sieht, worauf es Klopstock ankam: auf den Ausdruck. Der Rhythmus soll Bewegung, Empfindung und Leidenschaft zum Ausdruck bringen. Die rhythmische Bewegung soll dem Inhalt angemessen sein. Dies ist der Maßstab für ihre Beurteilung. Hat der antike Rhythmus, fragt nun Klopstock, solche Ausdruckskraft? Den Zeitausdruck kannte er; sinnliche Bewegung also, langsame und schnelle, brachte er zum Ausdruck. Den Tonverhalt aber, der Empfindung und Leidenschaft ausdrückt, Sanftes, Starkes, Heftiges, Feierliches, kannte der Grieche nicht, wie überhaupt sein Rhythmus nicht selten seinen Weg für sich oder geradezu gegen den Inhalt ging. Der griechische Rhythmus war nicht ausdrucksvoll genug. Hierin meinte nun Klopstock den deutschen Rhythmus über den antiken hinausführen zu können, weil er weit größere Ausdruckskraft besitzt. Dies kommt besonders daher, daß die Silbenzeit der Alten rein mechanisch war, die deutsche aber sich auf den Begriff, die geistige Bedeutung gründet. Es ist verständlich, daß der Sturm und Drang nicht müde wurde, diesen Vorzug der deutschen Rhythmik an das Licht zu stellen. Sein eigenster Ausdruckswille fiel hier mit dem Willen der deutschen Sprache selbst zusammen. Von der Verwechslung, die zwischen Länge und Kürze und Hebung und Senkung stattfand, braucht an dieser Stelle nicht viel gesprochen zu werden. Es ist gewiß ganz falsch, daß in der deutschen Sprache die den Sinn tragende und daher vom Ton erhobene Silbe auch die Auszeichnung einer längeren Dauer in der Zeit habe (solche Dauer war für den deutschen Geist gar keine Auszeichnung), die Senkung aber flüchtig in der Zeit vorübergehe; daß daher antike Rhythmen nachzubilden seien, indem für ihre zeitlichen Werte von Länge und Kürze die deutschen Tonwerte von Hebung und Senkung treten. Richtig aber ist, daß der deutsche Ton keineswegs, wie es der griechische tat, nur die mechanisch und der Form nach lange Silbe erhebt, sondern ohne Rücksicht auf die Dauer in der Zeit, den Sinn allein, den Geist heraushebt aus der Tiefe. So wenigstens tut es die deutsche Prosa und das heißt: die deutsche Natur.

Es ist aber keineswegs damit schon ausgemacht, daß dies auch ein Gesetz der deutschen Sprachkunst und der Rhythmik sei, und die Geschichte zeigt hier gerade Stilverwandlung. Klopstock empfand nun offenbar deutscher Natur gemäß, und sein rhythmischer Wille ging mit dem ihrigen ganz zusammen. Denn gerade jene Verwechslung, der



dieser Dichter dauernd unterlag, deutet wie auch anderes darauf hin, daß sein Ohr überhaupt nicht Dauer hörte, sondern ausschließlich Ausdruck. So konnte er zu hören glauben, daß höchster Ausdruck, die Heraushebung des Geistes aus der Tiefe durch den Ton, auch längste Dauer sei. Es war die Täuschung eines Sinnes, der für Dauer ganz unempfindlich war. In dieser Täuschung und Verwechslung aber spricht sich zutiefst ein Wille aus: der Wille nämlich, nicht Dauer und Beharrung in der Zeit durch Rhythmus zu gestalten, sondern das Leben, die Bewegung, die Dauer und den Schwung der Zeit. Man könnte ja vielleicht auch meinen, daß sich in seinem Irrtum eine Forderung an die deutsche Sprache und Rhythmik verberge, nämlich: daß sie dem Träger des geistigen Ausdrucks und Tones auch die längere Dauer in der Zeit verleihen solle. Aber man spreche einmal die eigenen Rhythmen Klopstocks. Die Dauer ist hier überhaupt ganz unbestimmt geblieben und freier Empfindung überlassen, und nur die Folge der Hebungen und Senkungen ist bestimmt und spricht von einer unendlichen und nicht gemessenen Zeit. Unmöglich ist es, Ton und Dauer in Einklang zu bringen. Es gibt hier nur Höhen und Tiefen.

Man sieht: wenn Klopstock die antike Rhythmik einführte, so tat er es nur darum, weil er sie sehr unantik erlebte und sehr falsch verstand. Auch zeigt es sich weiter, daß seine eigenen Nachbildungen gerade in den entscheidenden Momenten die Bahn der Antike verlassen, und zwar in jener Richtung auf größere Ausdruckskraft und Bewegung. Man nehme seinen Hexameter. Wieviel tat er sich doch darauf zugute, daß er diesem Versmaß durch die neue Zuführung des Trochäus eine Vieltönigkeit und Verwandlung gegeben habe, welche der Vers des Homer nicht besaß. Erst jetzt war er zum Ausdruck aller Leidenschaft, Empfindung und Bewegung fähig geworden. Daß diese Veränderung das Wesen des Hexameters vernichtete, ihm Sinn und Seele nahm, das kam Klopstock nicht einmal zum Bewußtsein. Erst Voß und A. W. Schlegel zeigten dies. Ein großer Teil von Schlegels Rhythmislehre war Polemik gegen Klopstocks neuen Hexameter. Er zeigte, wie der wahre Hexameter den inneren Rhythmus der epischen Gattung in «hörbarem Bilde» wiedergebe. Dieser Rhythmus ist das stetige und ruhige Gleichmaß in der Bewegung eines ruhig beschauenden und gleichsam über dem Gegenstande schwebenden Geistes. Daher hat der griechische Hexameter weder einen fallenden noch einen steigenden Rhythmus, sondern er ist schwebend, stetig und gleich gewogen; all seine Teile haben die gleiche Dauer und können durch andere Zeiten nicht ersetzt werden. Dieser Rhythmus also ist nicht malend, nachah-



mend, ausdrückend, sondern dem epischen Geiste gleich schwebt er über dem Gegenstande. Denn wenn das Silbenmaß, die metrische Wiederkehr ganz allgemein, die Dauer im Wechsel ist, die Verkündigung des sich selber gleichbleibenden Bewußtseins, so ist es klar, daß dieses im Zustande der hellsten Besonnenheit, wo sich der Geist von seinen Objekten unterscheidet, im Epos also, noch stärker hervortritt als in einer von Regungen durchdrungenen, strebenden Seele. Doch auch die Lyrik der Griechen hat Ausdruck und Bewegung dem Gesetz der rhythmischen Schönheit untergeordnet. Ausdruck aber ist immer Klopstocks oberstes Prinzip geblieben. Zum Gefühl der Notwendigkeit einer gesetzmäßigen Wiederkehr hat er sich nicht erhoben. Soweit A. W. Schlegel.

Mit seltener Deutlichkeit erhellt sich schon in diesem Streite der Gegensatz des klassischen und des romantischen Prinzips. Denn Schlegel trat hier, da er das wahre Wesen der antiken Rhythmik ergründen wollte, durchaus als Deuter des klassischen Prinzips gegen Klopstock auf. Man soll hier aber nicht nach Recht und Unrecht fragen, denn in Wahrheit steht etwas ganz anderes in Frage. War auch Klopstocks Veränderung des antiken Rhythmus nicht im Geist der klassischen Antike, so war sie doch durchaus notwendig zum Ausdruck seines neuen Erlebnisses. Ist es doch im Grunde ganz gleichgültig, ob diese neue Rhythmik der antiken gleich war oder nicht. Daß sie es nicht war, spricht nur für ihren anderen Geist und Willen. Wie hätte Klopstock sein so gar nicht episches und klassisches Erlebnis in dem Maße des Homer gestalten können. Er mußte sich einen neuen Rhythmus schaffen. Denn es gibt eben nicht nur einen, nicht nur den klassischen Rhythmus, von dem A. W. Schlegel spricht, als wäre er der einzige; nicht nur gesetzmäßige Wiederkehr und gleiches Maß, sondern einen Rhythmus auch, der nichts als die unendliche Verwandlung der Zeit zum Ausdruck bringt, und die Hexameter des Messias waren seine Vorboten. Man sehe sich auch die sapphische Strophe Klopstocks einmal an. Nur eine kleine, kaum merkliche Veränderung des Urbilds: Sapphos in allen Versen an gleicher Stelle stehender Daktylus wandert bei Klopstock von Vers zu Vers um eine Stelle weiter.

#### An Cidli

*Cidli*, du weinst, und ich schlummre sicher,  
 Wo im *Sande* der Weg verzogen fortschleicht;  
 Auch wenn stille *Nacht ihn* umschattend decket,  
 Schlummr' ich ihn sicher.

*Wo er sich endet, wo ein Strom das Meer wird,  
Gleit' ich über den Strom, der sanfter aufschwillt;  
Denn, der mich begleitet, der Gott gebot's ihm!  
Weine nicht, Cidli.*

Auch die Göttinger, die beiden Stolberg besonders, machten es so, und später Hölderlin. Aber diese Verwandlung stürzt doch in Wahrheit die ganze Architektur der antiken Strophe um. Klopstock sagte einmal von der deutschen Musik, sie sei noch zu architektonisch, zu wenig male-  
risch. Ob er nun unter diesem entscheidenden Worte Ausdruck oder Bewegung der Freiheit verstand – seine neuen Strophenschöpfungen sind in der Tat nicht architektonische Bauten, sondern malerische Gebilde, zusammengesetzt nur nach dem Grundsatz größter Vieltönigkeit, Bewegung und Ausdruckskraft. «Es ist der Strophe wesentlich», sagt Klopstock einmal, «daß sie jetzt steige, jetzt sinke, nun abwechsle, dann schwebe oder auch übergehe.» Er meinte die Grade von Langsamkeit und Schnelligkeit.

Schließlich aber war ja all seine Nachbildung und Verwandlung antiker Rhythmen nur Vorbereitung und Weg zu seiner eigentlichsten Schöpfung: dem freien Rhythmus nämlich. Daß er wohl selber meinte, diesen «gesetzlosen Schwung» von Pindar (dem gesetzlichsten) gelernt zu haben, dies ändert nichts an seinem schöpferischen Wert. (Er hätte wohl eher auf den Rhythmus der Psalmen weisen können.) Dieser freie Rhythmus nun, als Ziel der ganzen Entwicklung, wirft noch einmal ein helles Licht auf die antike Rhythmik des Sturms und Drangs, die in Willen und Wesen so unantik wie möglich war und nichts anderes zum Ziele hatte, als sich vom Gesetz, dem Maß, der Wiederkehr befreien, und dieses tat sie in dem freien Rhythmus endlich.

Dieser Rhythmus bemächtigte sich aller Formen. Denn an ewige Gattungscharaktere glaubte man damals nicht. In ihm sang der junge Goethe und sein ganzer Kreis die Hymnen an die unendlichen Mächte. Er wurde dramatischer Rhythmus der Titanen: Prometheus, Niobe, und Herder wünschte auch eine Übersetzung Shakespeares in ihm. Auch die Prosa wurde von seinen Schwingen bewegt.

Dieser Rhythmus macht der deutschen Metrik noch heute die größte Schwierigkeit. Wie soll er gemessen werden, wo ist sein Maß? Man hat manchen Vorschlag gemacht, von denen aber keiner sich als haltbar erwies. Der Grund ist: daß die Frage schon falsch ist und also jede Antwort auch. Es ist so aussichtslos wie sinnlos, hier überhaupt nach einem

Maß zu fragen. Denn das Wesen dieses Rhythmus ist, daß er ungemessen, maßlos und unmeßbar ist. Dies allein machte ihn ja zum Rhythmus des Sturms und Drangs. Befreiung von der Herrschaft jeglichen Maßes war die Losung des Menschen damals. Denn das Maß war Feind und Fessel jenes schöpferischen Geistes, der keine Wiederholung will. Darum zerbrach der Mensch die Gesetze der Ästhetik wie der Ethik, und auch sein Gott war nicht der Gott des Gesetzes mehr. Er lebte die gesetzlose Zeit, und diese machte den freien Rhythmus seiner Rede aus. Wie nun hätte ein solcher Rhythmus, wenn er dichterische Sprache wurde, gemessen werden können? Wo war das Maß, das er nicht zerbrechen mußte? Wo war in dieser unendlichen Seele der ruhende Pol, der die Dauer im Wechsel bilden konnte? Wenn man den Geist des Sturms und Drangs erfaßt hat, wird man keine Messung seines Rhythmus mehr auch nur versuchen. Die Wahrheit ist, daß der freie Rhythmus ohne irgend welche Wiederholung, irgend welches Maß nur der Ausdruck der schöpferischen und unendlichen Zeit ist. Dies erst macht ihn zum Gegensatz des klassischen Rhythmus, welcher Zeitmessung und damit Zeitvernichtung ist. Der freie Rhythmus erst ist Zeitausdruck. Man wird vielleicht fragen, was ihn denn so noch von der Prosa unterscheidet und zum Rhythmus macht. Eben dieses: daß er das Wachstum, den Schwung und die Verwandlung der Zeit zum Ausdruck bringt und gestaltet. Die reine Prosa drückt überhaupt an Zeit nichts aus. Sie ist indifferent gegen sie.

In dem freien Rhythmus des jungen Goethe aber machte sich schon bald ein anderer Geist bemerkbar. Ein fühlbares Gleichmaß von Hebung und Senkung ringt sich in seiner Bewegung durch und eine gleiche Dauer der Verse und eine strophische Gliederung. Schon kündigte sich die kommende Klassik an, begann schon hier in einem Menschen, dessen Wesen und Natur von klassischer Bestimmung war und dessen Sturm und Drang mehr Jugend scheint als Stil der Zeit. Die Prosa seiner Dramen hatte, ohne daß es ihm selbst zum Bewußtsein kam, einen so jambischen Tonfall, daß sie ganz mühelos, als der Augenblick gekommen war, in reine Jamben übergehen konnte.

Was nun zunächst das klassische Prinzip betrifft, so bildete es sich an einer nun reineren Auffassung antiker Rhythmik. Aber diese Auffassung wurde nur deshalb reiner, weil sich die neue Klassik in dem antiken Rhythmus spiegeln und erkennen konnte.

Was die klassischen Metriker: Voß, Moritz, Schlegel, Humboldt, Wolff nun aus dem Rhythmus der Antike herausholten, war sein Gleichmaß und Gesetz allein. Jetzt erst wurde Metrik wirklich Maß-



lehre. Die Auffassung Klopstocks wäre jetzt ganz unmöglich gewesen. Unmöglich, daß man die gleiche Dauer der Zeiten im antiken Rhythmus geleugnet oder getadelt hätte. Vielmehr nach der entgegengesetzten Seite ging nun die Übertreibung. Man betonte einzig die reine Form, die ausdruckslose Proportion, das strenge Maß. Pindar, von dem der Sturm und Drang die gesetzlose Freiheit seiner rhythmischen Tänze hergeleitet hatte, wurde jetzt von Humboldt zum gesetzlichsten aller Griechen ausgerufen, und seine Übersetzung suchte dieses durch peinlichste Metrik zu erweisen. Der junge Goethe hatte ihn in freien Rhythmen übersetzt. Von Pindars Wesen sagte Humboldt aus, daß er die Tiefe mit der Grazie verbinde. Der junge Goethe hatte Pathos und Grazie für unvereinbar erklärt. K. Ph. Moritz fand den Geist des griechischen Rhythmus in der alles gleichmachenden Empfindung, J. H. Voß im ausgebildetsten Gefühl der gleichen Dauer wie des schönen Klanges. Die Schlegel, von denen der junge Friedrich von wahrer Gräkomanie besessen war, wetteiferten miteinander, das Gesetz dieser Rhythmen noch in ihre kleinsten Abweichungen zu verfolgen und aus der Notwendigkeit der Gattungen und Stile zu erklären. Jetzt erkannte eine philosophische Ästhetik in dem gemessenen Rhythmus den ästhetischen Ausdruck für die zeitlose Dauer des Selbstbewußtseins. Jetzt nannte man ihn plastisch und verglich ihn in einem ganz wörtlichen Sinne mit der Kunst der Raumgestaltung. So sagte ein klassischer Metriker (Apel): Was die Figur für den Raum ist, das ist der Rhythmus für die Zeit, nämlich ein Ganzes, welches der Anschauung sich darstellt, indem es sich aus der Unendlichkeit der Zeit absondert, wie die Figur aus der Unendlichkeit des Raumes. Die Absonderung der Figur vom Raum geschieht durch Begrenzung, ebenso die Absonderung der Zeitfigur – des Rhythmus – aus der Zeit. Anfang und Ende sind die Grenzen, die in der ursprünglichen Zeitanschauung im Unendlichen liegen, in dem Rhythmus aber objektiv und sinnlich wahrnehmbar werden.

Die räumliche Natur des Rhythmus wurde von J. H. Voß durch die untrennbare Einheit von Rhythmus und Tanz erwiesen. Auch Klopstock hatte von den rhythmischen Tänzen des Liedes gesprochen und solche ausgeführt. Aber es waren Tänze der unendlich bewegten Seele. Jetzt erst machte Voß in Metrik und eigener Dichtung die gemessenen Rhythmen zu wirklichen Tänzen des Körpers im Raum. Der Rhythmus wurde Plastik, Raumgestaltung, bildhaft anzuschauen. Körper bewegten sich symmetrisch zueinander, gegeneinander. In gleicher Richtung ging es, wenn August Wilhelm Schlegel die Plastik des Pindar-



schen Rhythmus aus seinem chorischen Charakter entwickelte. Chor heißt, so sagt er, bei den Alten Tanz. Die Chorgesänge hatten ihren Namen von dem Tanze, welchen die singende Gemeinschaft dabei auführte. Wenn der Dichter nicht bloß seine individuelle Gemütserrregung ausspricht, sondern als Stimmführer einer Gemeinschaft auftritt, so muß der Ausdruck einen anderen Charakter annehmen. Die darzustellende Eigentümlichkeit tritt aus dem Geiste des Dichters heraus und erhält eine höhere Objektivität. Der Chorgesang setzt Feste eines Volkes voraus, welche durch freie und schöne Spiele gefeiert werden. Man kann ihn eine festliche Lyrik nennen, und die Gemeinsamkeit des Gefühls wird durch den weiten Umfang seiner metrischen Formen verkündet. Auf dieser Stufe gelang es der Lyrik, dem allgemeinen Zuge der griechischen Kunst gemäß wieder plastisch zu werden, und in Pindars Hymnen gelang die Vereinigung von lyrischer Musik und plastischer Kunst. Auch die Begleitung mit Musik weist darauf hin, daß dieser dithyrambische Rhythmus den allgemeinen Gesetzen der Metrik gemäß war, denn in aller griechischen Musik auch herrschte das Maß.

Dieses aber war nur die eine Seite der klassischen Maßlehre. Die andere war das Problem, wie die antike Rhythmik übersetzt und nachgebildet werden könne. Denn die klassische Dichtung bedurfte ihres Maßes.

Es stand im allgemeinen ziemlich fest, daß die zeitlichen Dauern des griechischen Gedichts durch deutsche Tonwerte zu ersetzen seien. Denn immer noch war man trotz des genaueren Studiums der Meinung, daß die geistige Bedeutung im deutschen Rhythmus auch längere Dauer gebe und somit der Ton notwendig auch die Dauer mit sich führen werde. Der Irrtum dieser Meinung liegt auf der Hand. Aber darauf kommt es in der Stilgeschichte viel weniger an als auf das, was sich in solchem Irrtum gleichsam nur versteckt. Als Tatsache nämlich wurde hingestellt, was nur klassischer Wunsch und Wille war. Es war eine Forderung des klassischen Geistes an die deutsche Sprache und Rhythmik, daß sie ein Zeitmaß habe und nicht nur einen ausdrucksvollen Ton; eine Forderung, daß der Sinn nicht nur den Ton, sondern auch die Dauer bestimme. Denn dann erst konnte der klassische Dichter in dieser Sprache sprechen. Man wirft bis heute noch, und gerade heute, der klassischen Maßlehre vor, daß sie gegen die Natur der deutschen Sprache verstoßen habe. Aber es handelt sich ja gar nicht um die deutsche Natur, sondern um die deutsche Kunst. Es ist durchaus nicht so selbstverständlich, daß in der Kunst zu gelten habe, was in der Na-

tur, der Prosa nämlich, gilt. Wenn die Natur kein Maß besitzt, so kann die klassische Kunst ein solches schaffen. Dies ist ihr unveräußerliches Recht. Die griechische Sprachkunst hatte das Glück, daß ihr die griechische Natur das Maß schon darbot, dessen sie bedurfte. Die griechische Natur war maßvoll. Die deutsche Klassik aber mußte zum Ideale machen, was dort Natur war. Dies war es wohl zutiefst, was die Metrik damals wie die gemessene Dichtung mit all ihrem Irrtum meinte, und hierauf, nicht auf den Irrtum, kommt es an. Man sage also nicht, daß diese Längen und Kürzen des klassischen Gedichtes in Wahrheit nur Höhen und Tiefen des Tones seien, sondern man spreche sie wirklich als Längen und Kürzen. Denn so sind sie von der Kunst gewollt. Selbst wenn aber die Klassik so weit auf ihrem Wege ging, daß sie in ganz bestimmten Fällen – den Spondeen – die «natürliche» Wortbetonung dem klassischen Maße opferte und damit gegen das Urgesetz der deutschen Sprache verstieß, welches Sinn und Ton untrennbar zusammenschloß, so hat die Stilgeschichte auch hier den Willen der Kunst zu ehren. Dieser Wille aber war auf die zeitlose Form gerichtet, und wie die klassische Ästhetik ganz allgemein gegen allen Naturalismus kämpfte, so auch wollte die klassische Metrik die Verskunst von dem Anspruch der Prosa frei machen. (Dieser Zusammenhang von Metrik und Antinaturalismus zeigte sich auch darin, daß man in Weimar die rhythmischen Maße besonders darum kultivierte, um das Theater gegen den Anspruch der Wirklichkeit zu schützen.)

Daß Goethe nun, der einst in seiner Jugend sagte, «hättest du mehr gefühlt, als gemessen», sich jetzt von diesen Metrikern Voß, Moritz, Humboldt, Schlegel belehren und beraten ließ, ergab sich ganz von selbst aus seiner eigenen Richtung. Denn immer entschiedener war das Maß der Stern seines Daseins geworden, nach dem sich alles richtete. So mußte denn auch sein Rhythmus gemessen sein. Rhythmus und Maß fiel ihm in eines zusammen, wie aller Klassik. Er sah in ihm die zeitlose Dauer im Wechsel der Zeit. Mit diesem Maße, das er von den Metrikern empfing, maß er und verwandelte er die früheren Fassungen seiner Gedichte, oder ließ es von jenen tun (denn etwas war in ihm selbst, was sich solcher Strenge widersetzte).

Auch Schiller nahm den gleichen Weg. Nur war es bei ihm sein philosophisches Erlebnis, das ihn zum Maß bestimmte, und erst seit dieses ganz geklärt war, setzte auch die strengere Messung ein. Aber den ersten Schritt hatte er schon getan, als er die Prosa des «Don Carlos» in jambischen Rhythmus erhob, was schon vor Goethes Umformung der «Iphigenie» geschah, unter dem Eindruck des «Nathan» und mehr

der französischen Tragödie als Shakespeares. Wenn dieser Jambus unmittelbar an die Stelle des klassizistischen Alexandriners als Reaktion gegen ihn getreten wäre, so müßte man ihn ganz anders beurteilen und verstehen. Denn gemessen an dem starren Gleichmaß, der abstrakten Symmetrie und Abgeschlossenheit dieses Rhythmus ist der Jambus von größter Freiheit und ausdrucksvollster Bewegung, und in der Tat: der Unterschied der deutschen und französischen Klassik spiegelt sich in dieser rhythmischen Verschiedenheit. Dazwischen aber lag der freie Rhythmus und die Prosa des Sturms und Drangs, und hieran, wogegen der neue Jambus reagierte, darf er allein gemessen werden. So aber offenbart er seine klassische Intention, den Geist des gleichen Maßes, und alle Freiheit, welche man ihm ließ, verändert doch an diesem Wesen gar nichts. Von welcher Wichtigkeit und auf die innere Form rückwirkenden Kraft dieser Schritt zum Rhythmus war, kann man einmal mit aller Deutlichkeit ersehen, als Schiller sich entschloß, den Wallenstein zu rhythmisieren. Nun fühlte er sich unter einer ganz anderen Gerichtsbarkeit. Indem der Rhythmus alle Charaktere und alle Situationen nach *einem* Gesetz behandelt und sie trotz ihres inneren Unterschiedes in einer Form ausführt, nötigt er dadurch, von aller noch so charakteristischen Verschiedenheit eine allgemeine, reine Menschlichkeit zu verlangen. Alles soll sich in dem Geschlechtsbegriff der Poesie vereinigen, und diesem Gesetz dient der Rhythmus sowohl zum Repräsentanten als zum Werkzeug, da er alles unter seinem Gesetz begreift, und so bildet er die Atmosphäre für die poetische Schöpfung.

Freilich, so entscheidend auch die Verwandlung des «Carlos» und des «Wallenstein» in Rhythmus war, so war es doch noch keine Messung der Zeit, sondern nur ein Gleichmaß der gehobenen und gesenkten Töne. Erst nach Schillers philosophischer Epoche kam auch der Augenblick, wo er aus gleicher Hand wie Goethe und auch von diesem selbst das Maß der Zeit empfing. Denn jetzt erst wurde der gemessene Rhythmus ihm Notwendigkeit, um seines klassisch gewordenen Erlebnisses willen. Er hatte erkannt, daß es zwei letzte Ideen gibt, über welche der Geist nicht steigen kann: die zeitliche Verwandlung alles Zustandes und die zeitlose Dauer des Gesetzes, welche ihre Versöhnung feiern in der Kunst. Denn diese ist Dauer im Wechsel, Einheit in der Fülle, zeitlos in der Zeit, lebende Gestalt, gemessene Bewegung, Rhythmus. So geschah es denn mit innerer Notwendigkeit, daß Schiller seiner Sprache, die ja nun immer von dem Maße sprach, dieses auch in ihrem Rhythmus gab. Die Reinheit des Silbenmaßes schloß nun von seiner Darstellung jede Willkür aus und gab ihr jene Objektivität, die seine

klassische Ästhetik jetzt verlangte. Es gab der Kunst die Grenze gegen die Natur und eigenes und umschlossenes Dasein. Darum also richtete auch Schiller sich nach dem von Goethe, Moritz, Voß und Humboldt empfangenen Zeitmaß, und auch seine Umarbeitungen tilgten jede Abweichung von ihm.

Es ist sehr auffallend, daß die antikisierende Lyrik Goethes wie auch Schillers sich ausschließlich fast, mit wenigen Ausnahmen nur, im elegischen Versmaß bewegte, obwohl Goethe einmal, wie Voß erzählt, nicht abgeneigt schien, sich auch in der Ode zu versuchen. Schon dieses wirft auf den ganz anderen Geist und Willen solcher Dichtung, im Unterschiede von der vieltönigen und bewegten Rhythmik eines Klopstock und Hölderlin, ein helles Licht. Diese Beschränkung Goethes und Schillers ist ganz gewiß nicht auf die Schwierigkeit jener komplizierten Maße für die deutsche Sprache zurückzuführen. Vielmehr lag es in der allgemeinen Haltung ganz begründet, welche Goethe und Schiller der Welt gegenüber damals einnahmen, einer Haltung, die man mit episch bezeichnen möchte, und unter allen lyrischen Rhythmen der Antike steht die Elegie dem epischen Rhythmus am nächsten. Jenes Gleichgewicht der Seele, das, ohne eine ausgesprochene Richtung und Bestimmung, zwischen hoher Besonnenheit des Geistes und der Regung des Gefühles schwebt, war nur in dem schwebenden Gleichmaß dieses elegischen Rhythmus auszudrücken, der sich auf gleichen Füßen fortbewegt und dadurch nur sich von dem Epos unterscheidet: daß dessen fließend immer gleiche Reihe hier von dem melodischen Wechsel der auf- und niederschwebenden Bewegung gegliedert wird. So steht er zwischen dem Epos und der Lyrik, hat nicht die unbedingte Objektivität des Epos, in der die Persönlichkeit ganz verschwindet, und auch nicht jene individuelle Eigentümlichkeit der lyrischen Strophenformen, deren mannigfache und vieltönige Zusammensetzung, wenn diese auch ein strengeres Gesetz der Wiederkehr als selbst das Epos hatte, doch einer irgendwie bestimmten Richtung Ausdruck gab, und war darum zum lyrischen Maß der deutschen Klassik damals wie gegeben.

Es ist auch sehr charakteristisch, daß Schiller und Goethe (und auch Matthisson, Conz, Friederike Brun) der Tendenz nach mehr der römischen als der griechischen Form der Elegie sich näherten. Die römische Form nämlich hatte das strenge Gesetz der Gliederung und führte die elegischen Distichen nicht ineinander über, was die freiere und weichere Form der Griechen tat. Man denke hier auch an jenes strenge Gesetz des Gottschedischen und französischen Klassizismus: daß die Alexandrinerpaare nicht ineinanderfließen durften. Dies wurde nun



wieder, wenn auch nicht mit Starrheit, so doch zur Richtung der deutschen Elegie, was jenem Grundsatz der Ästhetik damals angemessen scheint, schon jedem Teile Geschlossenheit und eigenes Dasein zu gewähren. Solch eine Elegie ist ihrer rhythmischen Form nach gleichsam ein ästhetischer Staat, eine Gemeinschaft freier Bürger. Wie anders war dagegen die Elegie des jungen Schiller «An die Sonne» in dieser Beziehung gewesen. Als aber Hölderlins elegischer Rhythmus die griechische Art mit größerer Entschiedenheit aufnahm und die Rhythmen zu einer unendlichen Melodie ineinander bewegte, da geschah ein Ähnliches, wie es in der französischen Romantik mit den Alexandrinern geschah; denn es gehörte zu den revolutionärsten Taten dieser Romantik, daß sie das klassizistische Gesetz der strengen Sonderung und Gliederung zerbrach. So hat denn Friedrich Schlegel auch solch neue, ineinanderfließende Alexandrinerpaare gedichtet.

Auch die antiken Strophen eines Klopstock und Hölderlin halten sich an die vom Rhythmus gezogenen Grenzen nicht und überströmen sie mit Sprache. Man glaube aber nicht, daß dies dem Brauch der Antike einfach entspricht, wenn es auch äußerlich mit ihm übereinstimmt. Der innere Grund war ganz verschieden. Denn in der Antike war es in Wahrheit der Triumph der Form. Die Festigkeit der rhythmischen Grenze war es, an der die Sprache, und also der Gedanke, aufgehalten wurde, bevor der Satz sich noch vollendet hatte. Die Form war damals stärker als der Geist. Darauf überhaupt war ja die antike Rhythmik gegründet, von der Bestimmung der Länge und des Tones nach rein formalem Grundsatz angefangen. Wo also in deutscher Dichtung diese rhythmischen Grundsätze der Antike maßgebend waren, wie in den Oden von J. H. Voß, da bedeutete es denn auch einen solchen Sieg der reinen Form, wenn rhythmischer Strophenschluß die Sprache anzuhalten zwang. Aber Voß wußte doch auch, daß im deutschen Gedichte, wenn solcher Brauch geübt wird, das deutsche Gefühl immer dieses sein wird, daß die Sprache also stärker war als die rhythmische Form und sich nicht durch ihre Grenze zum Abschluß eines Satzes bringen ließ. Darum warnte er einmal vor der Häufung solcher sprachlichen Übergriffe. Denn die Strophe, sagte er, ist ein Maß. Ein Ruhepunkt muß also immer da sein. Es war eine sehr verwandte Intention, wenn Goethe nicht dulden wollte, daß ein aus gleichgebauten Strophen zusammengesetztes Gedicht musikalisch «durchkomponiert» würde. Denn in jedem einzelnen Teile soll das ganze Gedicht wieder «ganz gefühlt» werden. Auch er also nahm die Strophe als das feste Maß des Gedichtes. Der Sturm und Drang aber, der kein rhythmisches Zeitmaß

kannte, wollte auch die Strophe nicht als solches anerkennen und zerbrach es durch den Strom der Sprache.

Der klassische Wille zur Geschlossenheit andererseits begann schon im einzelnen Verse, und man kann sagen: schon im einzelnen Takte. Jetzt erst wurde man auf solches in der Antike aufmerksam. Voß erklärte den Hexameter als eine rhythmische Strophe, deren Anfang, Mitte und Ende deutlich in das Ohr falle, und mit ihr wende sich auch der Gedanke der Regel nach. Für die Hauptbedingung jedes harmonischen Versmaßes erklärte er einen abstechenden und bestimmten Schlußfall. Wilhelm v. Humboldt empfand das Ende des griechischen Verses als markiert. Pindar besonders setzte lange Silben dorthin, damit die Stimme schwebe und innehalte. So machte es denn auch Humboldt selbst in seinen Übersetzungen des Pindar und des Aischylos. Ein solcher Brauch also bewirkte die rhythmische Geschlossenheit des Verses. In Goethes Hexametern aber ist es auch noch so, daß sich der Weg des Rhythmus vom dem der Sprache niemals für längere Dauer trennt und sie beide bald zu einem gemeinsamen Ende führen. Unmöglich wären bei ihm solche Massen ineinanderflutender Rhythmen, wie man sie in den Zeiten des Sturms und Drangs noch finden kann.

Reif im Haupthaar, den Bart voller Eis, taumelt der  
 Alte Winter anitz aus der benachteten  
 Höhle Grönlands hervor, rufet, erboht umher  
 Schauend, Boreas weitstreichenden Brüdern, und  
 Schirrt das wilde Gespann lärmend am Deichsel des  
 Schwarzen Wagens. Und bald wird er im Donnersturm  
 Durch den Äther daherstürzen, mit Flocken und  
 Scharfen Schloßen bewehrt. Dann flieh' Autumnus! Dann  
 Flieh' Pomona! Und du, sanfter Lyäus, der  
 Obotritiens Flur herbere Trauben bräunt!

Auch der Jambus Goethes und Schillers hat sich von der «Iphigenie» bis zur «Natürlichen Tochter» und vom «Wallenstein» bis zur «Braut von Messina» mit zunehmender Deutlichkeit rhythmisch oder sprachlich zu schließen versucht. (Er ist rhythmisch geschlossen, wenn er mit fallendem Ende ausgeht und der folgende mit steigendem Anfang beginnt.) Wie anders dagegen der Vers eines Shakespeare oder Kleist, dessen ungeheure Ausdruckskraft gerade auch in der Kühnheit und Freiheit seiner rhythmischen und sprachlichen Übergriffe liegt. Schiller aber hat in seiner Übersetzung des «Macbeth» so kühne Griffe meist getilgt, und auch August Wilhelm Schlegel, der immer noch den

Goetheschen Vers im Ohre hatte, ist dem barocken Geiste Shakespeare-scher Rhythmik nicht gerecht geworden.

Die Klassik also machte auf ihre Weise schon den einzelnen Vers zum Maß der Dichtung, wie jedes Glied, wie Taktteil, Takt und Strophe. Doch kommt jetzt noch ein anderes Moment hinzu, um den klassischen Vers zu schließen: die Zäsur. Der klassische Vers ist durch eine Zäsur in sich geteilt, ohne daß eine solche Teilung seiner Einheit Schaden täte; vielmehr erst macht sie ihn zu einer Einheit. Man wird solch rhythmisches Prinzip erst ganz verstehen, wenn man es als mehr versteht, denn nur ein solches: nämlich als den rhythmischen Ausdruck für jene klassische Polarität, welcher der klassische Mensch sein Gleichgewicht und alle Schönheit ihre Harmonie und alle Form ihre Ruhe und Dauer verdankt. Goethes Sonett «Mächtiges Überraschen» hat das klassische Gesetz der Polarität in jenem Bilde eines Stromes dargestellt, den eine gegenwirkende Kraft zum ruhenden Teiche hemmt. Alle klassische Gestalt entsteht durch solche Begrenzung einer unendlichen Bewegung. Die klassische Zäsur ist nun nichts anderes als eben dieser Augenblick, in welchem sich der unendlichen Bewegung des Rhythmus die gegenwirkende Kraft entgegenstellt, um durch solche Begrenzung den strömenden Vers zum ruhenden Gebilde zu verwandeln und ihm in sich selber Gleichgewicht und Seligkeit zu geben. Wo dieser Augenblick wie im Alexandriner haarscharf die Mitte ist und Rhythmus und Sprache sich an dieser Stelle zu vollständiger Harmonie begegnen, da hat der Vers jene statische Haltung und abstrakte Symmetrie, welche den Alexandriner zum Versmaß des Klassizismus machte, und die revolutionäre Romantik in Frankreich wie in Deutschland hat dem Alexandriner denn auch nicht nur die feste Grenze seines Endes, sondern auch seine feste Mitte, die zentrale Stellung seiner Zäsur genommen. Wo aber der entscheidende Moment an einer nicht so festgelegten und abstrakten Stelle einsetzt und die Gegenbewegung so entsteht, daß sich dem Zwange des rhythmischen Stromes entgegen die Sprache aufrafft und diesem Strome mitten im Takte einen Ruhepunkt aufzwingt, von dem aus er nur in umgekehrter und beruhigter Bewegung weiterdauern kann, dann ist in solchem Verse das lebendige Schauspiel zu erblicken, wie aus der Gegenwirkung von Rhythmus und Sprache und aus solcher Umkehr der Zeit das Gleichgewicht und die Geschlossenheit des Versgebildes sich erzeugt. Je mehr nun von vornherein sich die Kräfte des Rhythmus und der Sprache die Waage halten, je mehr hier also wirkliche Polarität herrschend ist, desto entschiedener natürlich ist der Augenblick, da sie sich treffen, nach der Mitte gelegt, und desto festgeleg-

ter und bestimmter ist er auch. Die klassischen Metriker haben die Gesetzmäßigkeit der Zäsuren in der antiken Verskunst zu ergründen versucht, und Voß eiferte gegen ihre allzu große Freiheit in Klopstocks Hexametern. In Schillers und Goethes Versen ist es so, daß sie ohne irgendwelche Starrheit doch die Zäsur der Mitte näherten. Man hat auch von dem goldenen Schnitt in ihrem Vers gesprochen. Goethe zudem hat noch die auffallende Neigung bekundet, der Zäsur auch im dramatischen Vers und nicht nur in der Lyrik eine dauernde und feste Lage zu geben. Freilich: nirgends ist der Willkür der Auffassung soviel Raum gelassen wie in der Frage der Zäsur. Wie leicht kann man nicht hier und auch dort eine Pause des Sinnes machen. Die Willkür aber wird grenzenlos, wenn die Zäsur wie ein Gesetz behandelt wird, dem jeder Vers sich fügen soll, und wenn man sie also findet, wo sie gar nicht vorhanden ist. Dann wird sie all jenen Gespenstern und Chimären gleich, von denen keine Wissenschaft so voll ist wie die Metrik. Denn die Zäsur ist ein Prinzip des Stils und keineswegs zu jedem Vers gehörig. Wenn die Romantik den Klassizismus revolutionierte, als sie dem Alexandriner die Zäsur nahm, so weist dies schon allein auf solchen Zusammenhang von Stil und Zäsur hin. Es war eine sehr verwandte Erscheinung, wenn Hölderlin in den Pentametern, die ja auch durch die Zäsur der Mitte ihre abgezogene Symmetrie erhalten, diese so oft verwischte und ganz illusorisch machte. Man wird nun freilich sagen, daß es sich hier nur um Zerstörung der Symmetrie und um Befreiung der Zäsur gehandelt habe. Aber es handelte sich um mehr. Man kann natürlich in der Deklamation eines jeden Verses Pausen machen. Der eine macht sie hier, der andere dort. Die Frage ist nur, ob solchen Pausen eine wirklich rhythmische Notwendigkeit zugrunde liegt, ob sie wesentlich zum Vers gehören und nicht vielmehr zu jenen durchaus berechtigten Freiheiten, welche sich jede Deklamation in Fülle nimmt und nehmen muß. Dies aber ist der Fall, wenn es sich um die Zäsur des Kleistschen Verses handelt. Sie gehört nicht notwendig zu ihm, und wo sie ist, da ist ihr Sinn und Ursprung ein anderer als im Vers der Klassik. Wo sie sich aber dem Gefühl nicht aufdrängt, suche man sie nicht.

Wenn im klassischen Vers der rein formal gemessene Rhythmus nur an jener einen Stelle der Zäsur vom freien Rhythmus der Sprache zur Umkehr und Beendigung seines Weges angehalten wird, so entsteht die Bewegung des Kleistschen Verses ja überhaupt nicht durch die gemessene Wiederholung eines Taktes, sondern dadurch, daß der gemessene Rhythmus in einem unendlichen Kampfe mit dem sprachlichen Rhyth-



mus steht. Das Maß will den Tanz der Sprache zügeln, aber der freie Rhythmus der Sprache stärkt sich nur im Widerstande gegen solches Maß zu immer neuer und unendlicher Bewegung. Da treten denn Augenblicke ein, in denen das Gleichmaß ganz besiegt ist und die Sprache allein das Feld behauptet, und diese sind dann jene Stellen der Ruhe, die doch nur scheinbar den Zäsuren des klassischen Versmaßes gleichen. Denn sie entstehen durch das gerade Gegenteil von Gleichgewicht und Polarität der Kräfte, vielmehr durch den Triumph des freien Rhythmus über das Metrum. Sie sind denn auch in keiner Weise festzulegen oder zu berechnen und treten keineswegs in jedem Verse ein. Dieselbe Kraft des freien Rhythmus ist es, derselbe Sieg über den gemessenen, was auch die so gewaltigen Übergriffe der Kleistschen Sprache über die Enden des gemessenen Verses hinaus verursacht, was in die Senkungen des gemessenen Rhythmus höchste Hebungen der Sprache stellt und anstatt des gleichgeordneten Nebeneinander der klassischen Hebungen die wechselndsten Verhältnisse bedingt. (Auch Zacharias Werner hat nach eigenem Bekenntnis das Silbenmaß bald der musikalisch-rhythmischen, bald der deklamatorischen Betonung untergeordnet.)

Nun hat gewiß auch die Romantik sich in gemessener Rhythmik versucht und der Antike nachgeeifert, A. W. Schlegel besonders mit einer Strenge der Messung, die allen Klassizismus noch übertraf. Niemand hat es sich so schwer gemacht, und niemand auch hat der deutschen Sprache so viel Gewalt angetan, um sie unter das Maß der Zeit zu beugen. Aber diese philologische Strenge sagt es schon, daß sich in solchem Rhythmus nicht der romantische Mensch zum Ausdruck bringen sollte. Diese Rhythmik zeugt nur von dem romantischen Versuche überhaupt, sich alle Formen, die es gab und geben kann, ob indisch oder griechisch, anzueignen und auf solche Weise die Geschichte zu umfassen und in das eigene Erlebnis einzuleiten. Für die romantische Zeitgestaltung aber ist solche Messung ganz ohne Belang. Darum konnte der strengste Metriker der deutschen Sprache im Kreise der Romantik stehen. Er war in Wahrheit nur Historiker und Philologe.

Aber der Rhythmus Hölderlins kam nicht aus solchem Grunde, sondern er gab wirklich dem eigensten und tiefsten Erlebnis seines Dichters Ausdruck. Hätte er also das Maß der Antike in sich, so stünde Hölderlin weit fern von der Romantik. Aber er hat dieses Maß ja nicht. Nach der strengen Messung der klassischen Metrik vielmehr kehrte Hölderlin doch wieder zu Klopstocks und Hölty's Art zurück und kümmerte sich um die klassischen Gesetze nicht (wie übrigens auch der

junge Novalis in seinen antiken Strophen). Er kannte kein objektives Maß für die Dauer der Silben; und wie sollte auch sein Zeitgefühl ein solches kennen? Wie überhaupt hätte der noch Silben messen können, der da sagte: solange der Dichter nicht vom Rhythmus fortgerissen werde, solange habe seine Poesie noch keine Wahrheit, denn das nur sei Poesie, daß eben der Geist sich nur rhythmisch ausdrücken könne, daß nur im Rhythmus seine Sprache liege. Nur der Geist sei Poesie, der das Geheimnis eines ihm eingeborenen Rhythmus in sich trage, und nur in diesem Rhythmus könne er lebendig und sichtbar werden, denn dieser sei seine Seele. Es gebe höhere Gesetze für die Poesie, und jede Gefühlsregung entwickle sich neue Gesetze, die sich nicht anwenden lassen auf andere, denn alle Wahrheit sei prophetisch und überströme ihre Zeit mit Licht. Wer zur Poesie erzogen werde, der müsse den Geist für gesetzlos anerkennen über sich und müsse das Gesetz ihm preisgeben: nicht wie ich will, sondern wie du willst, und so dürfe er sich kein Gesetz bauen, denn die Poesie werde sich niemals einzwängen lassen, sondern der Versbau werde ewig ein leeres Haus bleiben. – Wer solches erfuhr, der konnte unmöglich noch Silben auf ihre Dauer messen. Er sagte diese Worte spät, und sie treffen auch erst ganz auf die freien und hymnischen Rhythmen seiner letzten Gedichte zu. Aber schon in seinen frühen Oden begann der freie Rhythmus seine Schwingen zu prüfen und sich von dem Metrum loszuringen. Es ist nicht der Titanenkampf der Freiheit gegen das Maß wie in den Versen Kleists. Dies wäre gegen Hölderlins Natur gewesen. Aber ganz von selbst, und von seiner inneren Musik getrieben, überströmt dieser neue Rhythmus das Maß der Zeit. Niemals noch ist ein Rhythmus gleichzeitig so musikalisch und so sinnvoll gewesen. Er trägt so wenig das ausdruckslose Antlitz der klassischen Metrik wie das mimisch gestikulierende Klopstockscher Rhythmik. Er hat so wenig das klassische Gleichmaß wie die unendliche Vieltonigkeit und Bewegtheit Klopstocks. Man spürt, daß zwischen dem Sturm und Drang und der Romantik der «Weg nach innen» ging. Es ist hier keine malende Nachbildung äußerer Bewegung mehr und auch keineswegs mehr ewig wechselnde Leidenschaftlichkeit, sondern die Bewegung dieses Rhythmus ist der unendliche Ablauf des Gefühls, das sich nur so verwandelt, wie sich ein Strom verwandelt, weil er strömt. Dieser unendliche Ablauf war es auch, der sich nicht mehr an die abgemessenen Gliederungen und Grenzen der Verse wie der Strophen halten konnte. Man wird in der klassischen Dichtung solche Fülle ineinanderdringender Hexameter, Distichen, Strophen vergeblich suchen. Mit solchem Rhythmus ging eine neue und unendliche Melodie

zusammen. Alles nahm die Richtung auf einen «neuen Zusammenhang». Körner, der Freund von Schiller, hat einmal den Unterschied von Rhythmus und Melodie darein gesetzt, daß der Rhythmus die beharrende Dauer des Selbstbewußtseins, die Melodie aber die Verwandlung des Zustandes zum Ausdruck bringe. Es lag durchaus in der Richtung des neuen Geistes, daß er dem melodischen Ablauf eine sprechende Kraft verlieh, welche in der klassischen Dichtung von dem gemessenen Rhythmus ausging. Hölderlin teilte diese Melodie mit Tieck und mit Novalis. Kleist dachte sogar daran, die Melodie seiner Sprache durch Zeichen festzulegen und kundzugeben. Auch diese neue Melodie befreite den Vers der Romantik vom gleichen Maße, und alles nahm so die Richtung auf den freien Rhythmus hin.

Die antike Form also war für Hölderlin wie schon für Klopstock überhaupt nur Anfang, Durchgang und Weg zu dieser neuen, freien Form. Goethe und Platen aber gingen von der freien Form zu der gemessenen. Es war im Drama nicht anders. Wenn Goethes «Iphigenie» den freien Rhythmus in jambisches Gleichmaß verwandelte, so umgekehrt verwandelte sich Hölderlins «Empedokles» aus solchem Gleichmaß in den freien Rhythmus.

Der freie Rhythmus war der eigentliche Rhythmus der Romantik. Novalis sagt einmal: «Jahrszeiten, Tagszeiten, Leben und Schicksale sind alle, merkwürdig genug, durchaus rhythmisch, metrisch, taktmäßig. In allen Handwerken und Künsten, allen Maschinen, den organischen Körpern, unsren täglichen Verrichtungen, überall: Rhythmus, Metrum, Taktschlag, Melodie. Alles, was wir mit einer gewissen Fertigkeit tun, machen wir unvermerkt rhythmisch. Rhythmus findet sich überall, schleicht sich überall ein. Aller Mechanismus ist metrisch, rhythmisch. Hier muß noch mehr drin liegen. Sollt es bloß Einfluß der Trägheit sein?»

Wie konnte nun die Romantik, die von allem Mechanismus erlösen wollte, noch ein Metrum haben? Ihr Rhythmus war der freie Schwung der Zeit. Es war nicht mehr derselbe Rhythmus wie im Sturm und Drang. Denn es fehlte der Romantik jener titanische Widerstand gegen das Maß, aus dem der Rhythmus des Sturms und Drangs sich bildete. Das Metrum fehlt jetzt, und der Rhythmus ist ein freier Ablauf, ungehemmt und strömend wie die Melodie. Es ist sehr charakteristisch und war durchaus nicht Willkür, daß die Hymnen an die Nacht von Novalis zuerst in fortlaufender und nicht nach Versen abgesetzter Form gedruckt wurden. Niemand sicherlich hat damals daran gezweifelt, daß es nicht Prosa, sondern freier Rhythmus sei.

Ein besonderes Licht wird auf die romantische Rhythmik durch jene Streckverse oder Polymeter geworfen, welche Jean Paul erfand, diese wundervollen Schöpfungen eines Geistes, der sich nach eigenem Zeugnis so gern in den Rhythmus stürzen wollte und doch niemals ein rhythmisches Gedicht zustande brachte, weil jeder irgendwie bestimmte Rhythmus schon zuviel Begrenzung für diesen freien Geist gewesen wäre, dessen Sprache jedoch ein einziger, fortlaufender, unendlicher Rhythmus ist. Ein Abriß gleichsam, ein Symbol davon ist sein Streckvers. Ein Vers also, der unendlich streckbar ist, weil er ganz offen ist, dessen Rhythmus auf keine Weise und mit keinem Maß gemessen und zu bestimmen ist – welch törichter Versuch und Wunsch es zu tun – weil er kein wiederholtes Metrum in sich hat, sondern nur wird und wächst und sich verwandelt.

Es gab aber etwas in der Romantik, was dem klassischen Rhythmus noch entgegengesetzter war als solche Freiheit und was dem freien Rhythmus noch seine sprechende Wirkung nahm, wenn es selber sprechend wurde, und dieses war: der Reim.

Die Romantiker waren es selbst, welche in dem Gegensatz von Rhythmus und Reim den Gegensatz der Klassik und Romantik überhaupt in komprimierter Form gefunden haben. Die Klassik wollte das ewige Maß gestalten und tat es mit ihrem Rhythmus; die Romantik aber die zeitfüllende Liebe, und tat es mit dem Reim. Denn Paarung und Verschmelzung ist der Sinn des Reimes, wie die Romantik ihn verstand. Ludwig Tieck hat seine Herrschaft im Minnesang aus diesem seinem Geiste her erklärt. «Dem reimenden Dichter verschwindet das Maß der Längen und Kürzen gänzlich, er fügt nach seinem Bestreben, welches den Wohllaut im gleichförmigen Zusammenhang der Wörter sucht, die einzelnen Laute zusammen, unbekümmert um die Prosodie der Alten, er vermischt Längen und Kürzen um so lieber willkürlich, damit er sich um so mehr dem Ideal einer rein musikalischen Zusammensetzung annähere. Eine unerklärliche Liebe zu den Tönen ist es, die seinen Sinn regiert, eine Sehnsucht, die Laute, die in der Sprache einzeln und unverbunden stehen, näherzubringen, damit sie ihre Verwandtschaft erkennen und sich gleichsam in Liebe vermählen.» Nur aus dem Gefühl der Liebe kann man diese mannigfaltigen Versformen des Minnesangs verstehen, in denen die Laute sich irrend suchen oder aus weiter Ferne nur mit der Sehnsucht zueinander reichen oder sich unmittelbar in Liebe erkennen.

Ja, in das Dunkel der Mystik hüllte sich der Reim, weil er als die Form der Liebe galt, und Schelling fand in ihm den dichterischen Aus-



druck jener letzten Identität, welche die getrennten Elemente auf einer höheren Stufe wieder eint. Er ist, so meinte Schelling und auch A. W. Schlegel, was die Harmonie in der christlichen Musik ist, die ja auch im Gegensatz zur rhythmischen Musik der Antike steht. Er ist der Zusammenklang, die Ineinanderschmelzung der in Vielheit auseinandergegangenen Teile. Aus gleichem Grunde setzte man ihn auch neben jene Formen des Parallelismus, des Vergleichs und des Wortspiels, welche so sehr von der Romantik geliebt und gepflegt wurden, denn diesen gleich verschmilzt er durch die Form, was seinem Inhalt nach im Raum unendlich voneinander steht, und so hilft auch er der romantischen Sprache, hinter die Sprache zu greifen und jene Einheit herzustellen, auf welche die Anklänge der Worte geheimnisvoll hindeuten. Dies alles steht in größtem Gegensatz, was Schlegel wiederum bemerkte, zu dem isolierenden Prinzip des klassischen Rhythmus, das jedem Versfuß, jedem Vers das abgeschlossene Dasein und die «gleiche Dignität» verlieh.

Es war daher natürlich, daß der verschmelzende und bindende Trieb der Romantik die Durchführung eines einzigen Gleichklangs durch ein ganzes Gedicht hindurch liebte, wodurch es einem barocken Gebäude ähnlich wird, das seine Stockwerksgliederung mit durchgeführten Säulen und Pilastern aufhebt.

Es wehet kühl und leise  
 Die Luft durch dunkle Auen,  
 Und nur der Himmel lächelt  
 Aus tausend hellen Augen.  
 Es regt nur eine Seele  
 Sich in der Meere Brausen  
 Und in den leisen Worten,  
 Die durch die Blätter rauschen,  
 So tönt in Welle Welle  
 Wo Geister heimlich trauren;  
 So folgen Worte Worten  
 Wo Geister Leben hauchen.  
 Durch alle Töne tönet  
 Im bunten Erdentraume  
 Ein leiser Ton gezogen,  
 Für den, der heimlich lauschet.

(FRIEDRICH SCHLEGEL)

Als aber Goethe im Westöstlichen Diwan die Form des persischen Ghasel nachbildete, welches mit seinem immer wiederkehrenden, ei-

nen, gleichen, reichen Reim die Gliederungen der Distichen überströmt und verschmelzt, da verwandelte er diese orientalische Form der Unendlichkeit dadurch in klassischer Richtung, daß er ihren unendlichen Strom in gleichmäßige Strophen gliederte und mit den letzten Strophen auch das Bett des einen, reichen Reimes verließ.

In tausend Formen magst du dich verstecken,  
Doch, Allerliebste, gleich erkenn' ich dich;  
Du magst mit Zauberschleiern dich bedecken,  
Allgegenwärt'ge, gleich erkenn' ich dich.

An der Zypresse reinstem, jungem Streben,  
Allschöngewachsne, gleich erkenn' ich dich.  
In des Kanales reinem Wellenleben,  
Allschmeichelhafte, wohl erkenn' ich dich.

Wenn steigend sich der Wasserstrahl entfaltet,  
Allspielende, wie froh erkenn' ich dich;  
Wenn Wolke sich gestaltend umgestaltet,  
Allmannigfalt'ge, dort erkenn' ich dich.

An des geblühten Schleiers Wiesenteppich,  
Allbuntbesternte, schön erkenn' ich dich;  
Und greift umher ein tausendarm'ger Eppich,  
O Allumklammernde, da kenn' ich dich.

Wenn am Gebirg der Morgen sich entzündet,  
Gleich, Allerheiternde, *begrüß ich dich*,  
Dann über mir der Himmel rein sich ründet,  
Allherzerweiternde, dann *atm' ich dich*.

Was ich mit äußerem Sinn, mit innerm kenne,  
Du allbelehrende, *kenn' ich durch dich*;  
Und wenn ich Allahs Namenhundert nenne,  
Mit jedem klingt ein *Name nach für dich*.

Eines jedoch trennt den Reim von der musikalischen Harmonie: seine Verschmelzung ist nicht simultan, sondern eine werdende in der Zeit. Dieses aber, weit entfernt, ihn der Romantik zu entfremden, gab ihm vielmehr eine neue Ausdruckskraft und einen romantischen Zauber. Denn so gab er die romantische Erinnerung und Sehnsucht schon im Laute wieder. Das Reimwort weckt die Sehnsucht nach seiner Antwort, ist ein Ruf in die Ferne gleichsam, und das Echo wiederum ruft die Erinnerung an den verklungenen Reim zurück. Hinüber- und her-

überziehende Sehnsucht, Ahnung, Erinnerung ist also alles, «statt daß die alte Rhythmik immer in der Gegenwart festhält» (A. W. Schlegel). Der Reim ist gleichsam ein historisches und ein prophetisches Prinzip, weswegen ihm auch Schlegel «Aussichten ins Unendliche» zusprach.

All dies gewinnt nun seine tiefste Intensität erst in den reinen Assonanzen, in denen nur die Vokale und nicht auch die Konsonanten zusammenklingen (Augen – Brausen – Rauschen – Traume), und diese wurden auch von der Romantik über alle anderen Formen des Reimes erhoben und gepflegt, denn hier war ja allein die rufende Seele, die tönende Sehnsucht sprechend; und hier erst herrschte wirklich nur Erinnerung, nur Anklang und nicht Gleichheit.

Dazu aber kam noch ein anderes. Wenn die Romantik den Reim mit der harmonischen Musik in Beziehung setzte, so konnte sie ihn auch mit ihrer anderen Lieblingskunst, der Malerei, vergleichen. Schlegel nannte ihn im Gegensatz zum plastischen Rhythmus: pittoresk. Er ist es in einem ganz wörtlichen Sinne, und Wilhelm v. Humboldt bemerkte schon, daß er dem Auge ein Kolorit aufdränge. Man weiß, wie im romantischen Erlebnis Farben und Töne sich verwechselten. Farben wurden gehört, Töne gesehen. August Wilhelm Schlegel war nicht der einzige damals, welcher die Analogien zwischen Farben und Vokalen festzulegen suchte: A — Rot, O — Purpur, J — Himmelblau, Ü — Violett, U — Schwarz, E — Gelb. Solch ein Farbeindruck verstärkte sich oder stellte sich erst her durch Wiederholung. Er erreichte seine größte Intensität in den Assonanzen, nicht nur weil hier der Vokal allein sprechend war, sondern weil ein und dieselbe Assonanz durch ganze Gedichte, epische Gesänge, dramatische Szenen durchgeführt werden konnte und auch wurde und so zu malerischen Massen zusammenband. Berühmt wurde für solche Form das Tieck'sche Gedicht: «Zeichen im Walde», das ganz auf den dunklen U-Laut gestimmt war. In Brentanos «Romanzen vom Rosenkranz» ist jede Romanze durch eine durchgehende Assonanz charakteristisch und malerisch gebunden. Schon der junge Friedrich Schlegel, als er, noch ganz von Gräkomanie besessen, den barbarischen Reim für eine fremdartige Störung der schönen Kunst erklärte, welche den Rhythmus verlange, hatte diese Eigentümlichkeit des Reimes bemerkt. Jeder Laut, so sagte er, hat seinen eigentümlichen Sinn, und auch die Gleichartigkeit mehrerer Laute ist nicht bedeutungslos. Wie der einzelne Laut den vorübergehenden Zustand, so bezeichnet die Gleichartigkeit beharrliche Eigentümlichkeit. Sie ist die tönende Charakteristik, das musikalische Porträt einer individuellen Organisation. Nur der Rhythmus kann den

allgemeinen Geist zum Ausdruck bringen; der Reim ist ein Organ der charakteristischen Poesie.

Genug des Beweises, in wie mannigfacher Hinsicht der Reim zum Ausdruck des romantischen Geistes dienen konnte und wie ihn alles in Gegensatz zu dem klassischen Rhythmus brachte.

Man wird nun freilich daran denken müssen, daß gerade Klopstocks Zeit (bis auf die Sonettendichtung damals, welche Schlegel ja von Bürger überkam) dem Reim sehr feindlich war und andererseits die Klassik diese Feindlichkeit durchaus nicht hatte. Scheint dieses nicht dem romantischen Geist des Reimes zu widersprechen? Der Grund, der ihn für Klopstock und seine Jünger so unmöglich machte, gibt die Antwort: er schien ihnen keinen Ausdruck zu haben. Diese ausdrucks-süchtige Zeit maß alles mit diesem Maße. Der Reim dünkte ihr ein leerer Schellenklang, ein eitles Spiel mit Tönen. Sie hatte entdeckt, daß deutsche Dichtung gerade Kunst des Ausdrucks sei, und verwarf darum diesen «romanischen Tand». Man hatte also die Ausdruckskraft des Reimes noch nicht entdeckt, weil man seinen wahren Geist noch nicht entdeckt hatte. Aber auch wenn man sie damals schon gekannt hätte, so wäre doch nichts anders gewesen. Denn was die Dichtung damals ausdrücken wollte, das konnte der Reim in der Tat nicht leisten. Man wollte nichts als leidenschaftliche Bewegung, Vieltönigkeit und Verwandlung. Ein gleicher Klang langweilte damals ganz ebenso wie die gleiche Dauer von Silben. Was man zum Ausdruck bringen wollte, das konnte nur durch den Rhythmus geschehen, jenen ungemessenen nämlich, der die Schöpfung dieser Zeit war. Ihm wäre der Reim nur Fessel oder Anhang gewesen. Wo der Rhythmus so sprechend war, da mußte der Reim schweigen.

Was aber die Romantik zum Ausdruck bringen wollte, Liebe, Sehnsucht, Erinnerung, Ahnung, das konnte gerade durch den Reim geschehen. Man muß noch freilich zwischen jenen beiden großen Strömungen der romantischen Periode unterscheiden. Es war die christliche Richtung, welche zum Reime trieb, während das dionysische Gefühl eines Hölderlin im Rhythmus sprach, wenn auch die Sprache Hölderlins so voll von Anklängen, Assonanzen und Alliterationen ist wie die klassische Sprache nirgends.

Wenn nun die Klassik andererseits die Feindschaft gegen den Reim durchaus nicht hatte, so lag das an dem eigentümlichen Gebrauch, den sie von ihm machte. Das wurde schon von A. W. Schlegel bemerkt. Der Reim, so sagte er, ist in der letztverflossenen Epoche unserer Poesie ziemlich seelenlos gebraucht und weder im Charakteristischen noch



Musikalischen seine Tiefe ausgeschöpft worden. Man wird dies in der Tat bestätigen. Der Reim diente dem klassischen Geiste dazu, die Verse abzuschließen und die Strophen zu gliedern; sein romantisch verschmelzender Geist kam hierbei nicht zur Geltung. Der spätere Goethe erst hat in einer Zeit, da er zur Romantik neigte, auch hierin eine Wendung genommen. Es war im Westöstlichen Diwan, wo er im Reim den Geist der Liebe faßte und seine neue Liebe in den Reim faßte; und als sich Helena zu Faust, die Klassik zur Romantik neigt, da geht auch ihre Sprache von ungereimtem Rhythmus zum «holden Gleichklang» der Reime über. Dies aber geschah erst, nachdem die Romantik den Geist des Reimes entdeckt und erweckt hatte.

Man darf nicht sagen, daß es die romanischen Formen waren, welche ihr diesen Geist erschlossen. Aber sie griff zu diesen Formen, weil der Reim in ihnen das eigentliche und einzig sprechende Prinzip der Gestaltung war.

Den Rhythmen der klassischen Dichtung traten nun diese romanischen Reimsysteme entgegen, in denen die Romantik zu einer Art von lyrischer Objektivität gelangte. Wie das rhythmische Prinzip, so sagte A. W. Schlegel, in dem epischen und dem dramatischen Silbenmaße der Alten gleichsam nur in der ersten Potenz zu erkennen ist, in den lyrischen und besonders chorischen Strophen aber erst seine ganze Tiefe und Energie entfaltet, so läßt sich auch aus den für andere Gattungen bestimmten Versarten der neueren Poesie nur eine sehr untergeordnete Vorstellung von der Wirksamkeit und Bedeutung des Reimes erlangen, und erst in den großen Formen der romanischen Lyrik findet man ihn bis an die Grenze seines Gebietes geführt und sein Geheimnis ganz ausgesprochen.

Man wundert sich wohl manchmal, daß gerade die Romantik (und der Barock) einen solchen Kult mit festen und dauernden Formen wie dem Sonett und den romanischen Systemen sonst getrieben hat, Formen also, welche, losgelöst von ihrem Inhalt und ohne individuellen Ausdruck, ihr Lebensprinzip in sich selber tragen und durch die Zeiten gehen. Wie kam die Romantik gerade zu solchen reinen Formen. Sie, welche doch ihr eigenstes Erlebnis schöpferisch und frei zum Ausdruck bringen wollte?

Es war der gleiche Grund, der auch das gewaltige Interesse der Romantik für die Mathematik erregte. Man wundert sich auch hier, der «Maßkunst» zu begegnen, wo die Romantik doch alles Maß und alle Metrik zerbrach, weil die Unendlichkeit mit keinem Maß zu messen ist. Aber es war der romantische Drang zur Abstraktion, der die Romantik

in die romanischen Formen, wie in die mathematische Wissenschaft trieb. Man erinnere sich, wie die romantische Dichtung sich in stärkstem Gegensatz zu Goethe von aller Gegenständlichkeit erlösen wollte, weil aller Gegenstand schon Grenze und Beschränkung eines Geistes ist, der sich als frei, unendlich, absolut erkannt hatte. Der romantische Geist vermochte sich in dieser Welt der Wirklichkeit und Erfahrung mit ihren Bedingungen von Raum und Zeit und Kausalität nicht heimisch zu fühlen. Er suchte eine Welt, in der allein die Gesetze des reinen, absoluten Geistes, vor aller Erfahrung, gelten und fand diese Welt in der Mathematik. Das Leben der Götter, sagte Novalis einmal, ist Mathematik. Friedrich Schlegel verlangte von jeder Philosophie eine mathematische Form. So fand er bei manchen Philosophen alles kreisförmig, andere konstruieren im Schema der Triplizität, andere in Ellipsen und transzendentalen Linien. Von allen Künsten liebte die Romantik jene am meisten, welche eine tönende Offenbarung der reinen Mathematik ist: die Musik.

Es ist nun sehr bezeichnend, daß die romanischen Reimsysteme von der romantischen Poetik ganz mathematisch konstruiert werden. A. W. Schlegel versuchte eine geometrische Konstruktion des Sonettes, indem er seine Quartette nach dem Schema des Kubus, seine Terzette nach dem des Triangels begriff und aus der paarenden und trennenden Kraft des Reimes, welche in diesen romanischen Systemen bis an die letzte Grenze ihrer Möglichkeit gebracht ist und sie zum Urbild aller Reimkunst macht, die mathematischen Symmetrien und Antithesen dieser Form herleitete. Der abstrakte, mathematische, rein musikalische Charakter des Sonettes verlangt nach Schlegel auch als Inhalt nicht die schwebende Empfindung, sondern den abstrakten Gedanken und seine epigrammatische Zuspitzung und symmetrisch-antithetische Gestaltung.

Aber diese mathematische Notwendigkeit hätte allein noch nicht vermocht, die Liebe der Romantik zu erregen. Es durfte keine völlig ausdruckslose, statisch ruhende Notwendigkeit in diesen Formen sein. Sie mußten Bedeutung und Bewegung haben. Sonst hätte sich der romantische Geist in ihnen nicht zum Ausdruck bringen können. In der Tat: die Mathematik wurde von der Romantik ganz mystisch aufgefaßt. Man fand in ihr den geradezu religiösen Versuch, der Unendlichkeit ein Maß zu geben. Das Unendliche, sagte Novalis einmal, ist in der Mathematik das Ideale, und er freute sich an der «Wunderbarkeit der mathematischen Figuren», indem er freilich an eine «wahre Mathematik» dachte, die im Morgenlande zu Hause ist und in Europa zu

einer bloßen Technik entartete, und er träumte von einer «Revolutionierung der Mathematik» und ihrer Verwandlung in eine Symbolik des Unendlichen.

Nicht anders wurde die mathematische Form der romanischen Reimsysteme von der Romantik verstanden. A. W. Schlegel sprach im Anschluß an die Dreizahl der Danteschen Terzinen von der Heiligkeit und der mystischen Bedeutsamkeit der Zahlen. «Denn die Zahl ist das Sinnbild der Zeit und diese die ideelle Evolution des Unendlichen.» Sonett und Terzine wurden von der Romantik mystisch ausgedeutet. Man fand in ihren Zahlen und Proportionen den symbolischen Ausdruck religiöser Mysterien. Dies war nicht der letzte Grund, warum sich der Kampf der jüngeren Romantik mit ihrem fanatischsten Gegner, Johann Heinrich Voß, gerade um das Sonett drehte. Auch die abstrakte Form also mußte noch Sinnbild sein, wenn sie zum Ausdruck der Romantik werden sollte. Dies stellte sie von vornherein in Gegensatz zu der «reinen Form» der klassischen Dichtung.

Zu der mystischen Bedeutung aber kam die innere Bewegung. Die romanischen Formen konnten alle Arten der Bewegung wiedergeben, welche der romantische Geist auf seinem Weg in die Unendlichkeit machte. Das Sonett, welches die beliebteste Form der romantischen Lyrik war, wurde mit dem gotischen Gang seiner Dialektik, der kein fertiges Ergebnis, sondern die Geschichte und Bewegung des Gedankens und seine verschlungene Bahn zu einem Ziele wiedergibt, der geformte Ausdruck für die dialektische Bewegung romantischer Gedanken. Daß diese Form ganz abgeschlossen war, erhöhte nur noch ihren Zauber. Denn es war eine romantische Geschlossenheit. Das Sonett ist so geschlossen in sich selbst, daß es ganz unwiederholbar ist und niemals Strophe werden kann (es kann nur zu Kränzen gebunden werden). Aber jede Strophe der antiken Lyrik war ja zu wiederholen, weil sie eben ein rhythmisches Maß war, das seine zeitlose Dauer erst in der Wiederholung kundgab und bewährte. Die Unwiederholbarkeit des Sonettes sagte der Romantik gerade, daß diese Form kein Maß besitzt.

Freilich: die Form des Sonettes ist so geräumig und hat etwas von so überzeitlicher Symbolik in sich, daß sie verschiedenen Stilen zum Ausdruck dienen konnte. Goethe, der sich in der Zeit seiner strengen Klassizität ganz ablehnend gegen das Sonett verhalten hatte (so wie auch der Klassizismus eines Gottsched gegen die Sonettendichtung des Barock protestierte), hat in der Zeit, da er unter dem Eindruck der Romantik stand, einen Zyklus von Sonetten geschaffen. Aber auch in ihnen offenbart sich noch sein klassischer Geist. Denn das Sonett wird

ihm zur Form der klassischen Polarität, aus der das ruhende und in sich selber selige Gebilde wird. Man vergleiche einmal sein Sonett: «Mächtiges Überraschen», dessen Gedankengang sich ganz der äußeren und inneren Form des Sonettes anschmiegt und aus der Begrenzung eines unendlichen Stromes durch die entgegenwirkende und vollendende Kraft ein ruhendes Sein entwickelt, mit einem Sonett von Eichendorff, das in dem gleichen Bilde eines Stromes das ungehemmte Strömen der Romantik in das Meer der Unendlichkeit zum Ausdruck bringt, und mit diesen Sonetten wiederum einen dritten Typus, ein Sonett von Hebbel, das, ebenfalls der äußeren und inneren Sonettform folgend, aus der Polarität der entgegenwirkenden Kräfte nicht, wie Goethe, ein ruhendes Gebilde werden sieht, sondern aus ihrer immer neuen Dissonanz die Schöpfung eines immer neuen und sich unendlich durch den Kampf verjüngenden Lebens entwickelt.

Ein Strom entrauscht umwölkten Felsensaale,  
Dem Ozean sich eilig zu verbinden;  
Was auch sich spiegeln mag von Grund zu Gründen,  
Er wandelt unaufhaltsam fort zu Tale.

Dämonisch aber stürzt mit einem Male –  
Ihr folgten Berg und Wald in Wirbelwinden –  
Sich Oreas, Behagen dort zu finden,  
Und hemmt den Lauf, begrenzt die weite Schale.

Die Welle sprüht und staunt zurück und weichet,  
Und schwillt bergan, sich immer selbst zu trinken;  
Gehemmt ist nun zum Vater hin das Streben.

Sie schwankt und ruht, zum See zurückgedeicht;  
Gestirne, spiegelnd sich, beschau'n das Blinken  
Des Wellenschlags am Fels, ein neues Leben.

(GOETHE)

So viele Quellen von den Bergen rauschen,  
Die brechen zornig aus der Felsenhalle,  
Die andern plaudern in melod'schem Falle  
Mit Nymphen, die im Grün vertraulich lauschen.

Doch wie sie irrend auch die Bahn vertauschen,  
Sie treffen endlich doch zusammen alle,  
Ein Strom, mit brüderlicher Wogen Schwallen  
Erfrischend durch das schöne Land zu rauschen.



An Burgen, die von Felsen einsam grollen,  
 Aus Waldesdunkel, zwischen Rebenhügeln  
 Vorüberleitend in die duft'ge Ferne,

Entwandelt er zum Meer, dem wundervollen,  
 Wo träumend sich die sel'gen Inseln spiegeln  
 Und auf den Fluten ruh'n die ew'gen Sterne,

(EICHENDORFF)

Die Wurzelkraft im Menschen treibt zum Eilen,  
 Sie strebt ins Weitestе aus allem Engen,  
 Sie will das Letzte schon ins Erste mengen,  
 Ihr bangt vor Raum und Zeit, die sie zerteilen.

Die Gegenkraft im Menschen treibt zum Weilen,  
 Sie will ans Nächste sich auf ewig hängen,  
 Sie möchte die Entfaltung rückwärts drängen  
 Und jede Wunde meiden, statt zu heilen.

Aus dieser beiden Kräfte Widerstreben  
 Entspringt in ewig wechselnder Gestaltung  
 Die unbegriff'ne Form des Seins: das Leben!

Und aus dem Seufzer, der den Tod verkündet,  
 Wird im Moment vernichtender Erkaltung  
 Ein Hauch, der neu und frisch die Flamme zündet.

(HEBBEL)

Als zweite Hauptform der romantischen Lyrik nannte A. W. Schlegel die Kanzone, und er verglich sie mit der klassischen Ode Pindars, der sie an Weite und labyrinthischer Verschlingung ähnlich und im Geiste doch so unähnlich ist. Denn Pindars Labyrinth der Rhythmen war so gesetzhaft und objektiv bestimmt, daß nicht lyrische Eigentümlichkeit sich in ihm bewegte, sondern daß es zum Raume einer plastischen und chorischen Allgemeinheit wurde. Das Labyrinth der Reime aber war der Irrgang einer einsam und innerlich reflektierenden Seele. Führt jene Rhythmen hinaus in eine öffentliche und helle Welt, so diese Reime hinein in eine geheimnisvolle und nicht zu ergründende Tiefe. Diese Reflexion war unendlich und unerschöpflich, so daß die Offenheit dieser Form nur mit Willkür durch einen endlichen Zusatz geschlossen werden konnte.

Auch die Terzine war nur durch solche Willkür schließbar (und der romanische Geist *mußte* auch diese an sich ganz offenen und unendli-

chen Formen noch schließen). Sie war die offene, die unendliche Form an sich, die Form der Zeit und der Geschichte, weil jede Dreiheit hier aus ihrem eigenen Schoße, ihrer Mitte, eine neue Dreiheit schöpferisch entwickelt und ohne so unendliche Verkettung eine Waise übrigbliebe. Diese Form deutet also immer über sich selbst hinaus, weswegen sie auch die Form des prophetischsten Geistes wurde, und so wurde sie auch von der Romantik angewendet, von Tieck, Schlegel, Werner und Brentano, nicht nur in Erinnerung an Dante, sondern weil es dem prophetischen Geiste dieser Form entsprach. Auch konnte ihr progressiver Gang romantische Geschichten wiedergeben, wie es in Schellings großer Romanze und später bei Chamisso geschah, wo sie denn den entschiedensten Gegensatz zu dem gleichgemessenen Hexameter des klassischen Epos mit seiner dauernden Gegenwart und Abgeschlossenheit bildet. Man begreift denn auch, daß Goethe, der freilich, als ihn selbst vor Schillers Totenschädel der prophetische Geist überkam, die wundervollsten Terzinen der deutschen Dichtung schuf, doch vorher einmal äußerte, er liebe die Terzinen nicht, weil sie ohne Ruhe und ohne Schluß seien.

In der romantischen Lyrik begegnet man noch neben dem Sonett und der Kanzone besonders häufig der spanischen Glosse. Dies ist die lyrische Variationsform an sich, und als solche war sie der Romantik sehr genehm, um das Thema eines Gedankens spielend durch seine Verwandlungen zu führen und ihn durch immer neue Wendung einzutiefen. Zwei Themen von Ludwig Tieck besonders – die Themen der Romantik gleichsam – wurden immer wieder von den Romantikern in dieser Form verwandelt: «Liebe denkt in süßen Tönen» und «Mondbeglänzte Zaubernacht.»

#### Glosse

Süße Liebe denkt in Tönen,  
 Denn Gedanken steh'n zu ferne.  
 Nur in Tönen mag sie gerne  
 Alles, was sie will, verschönen.

Wenn sich neue Liebe regt,  
 Alles die Gefühle wagen,  
 Die man, ach, so gerne hegt,  
 Laß mich fühlen, doch nicht sagen,  
 Wie die Seele sich bewegt.  
 Wird sie jemals sich beschränken?  
 Sich in Lust und Leid zu senken,

Kann sie nimmer sich entwöhnen!  
 Doch was soll das eitle Denken?  
*Süße Liebe denkt in Tönen.*

Wenn die Nachtigallen schlagen,  
 Hell die grüne Farbe brennt,  
 Will ich, was die Blumen sagen  
 Und das Auge nur erkennt,  
 Leise kaum mich selbst befragen.  
 Wenn ich wandl' auf stiller Flur,  
 Still verfolgend die Natur,  
 Und sie fühlend denken lerne,  
 Folg' ich den Gefühlen nur,  
*Denn Gedanken steh'n zu ferne.*

Wer es je im Herzen wagte,  
 Zu dem Äther zu entfliehen,  
 Den der Himmel uns versagte,  
 Denkt in leisen Phantasien,  
 Was er nie in Worten sagte.  
 Worten ist es nicht gegeben,  
 Uns're Seele zu beleben;  
 Nah' sich ahnden schon das Ferne,  
 Lächelnd weinen, lieben, leben  
*Nur in Tönen mag sie gerne.*

Wenn sich süß Musik ergossen,  
 Darf es der Gesang nur wagen,  
 Und in Wohllaut hingegossen  
 Leise zu der Laute sagen,  
 Daß im Wohllaut wir zerflossen.  
 Wenn man den Gesang nur konnte,  
 Ihn den Schmerzen nicht mißgönnte,  
 Würden sie sich leicht versöhnen,  
 Und die schöne Liebe könnte  
*Alles, was sie will, verschönen.*

(FRIEDRICH SCHLEGEL)

Zu diesen Typen einer Zielform (Sonett), Kettenform (Terzine), Verwandlungsform (Glosse) kam endlich noch die Kreisform der Rondeaux, Ritornells und Trioletts, deren Eigentümlichkeit es also ist, daß ihr Ende resultatlos in den Anfang mündet: die symbolische Form romantischer Unendlichkeit.

Wenn ich still die Augen lenke  
 Auf die abendliche Stille  
 Und nur denke, daß ich denke,  
 Will nicht ruhen mir der Wille,  
 Bis ich sie in Ruhe senke.

Weil noch mild der Mittag glühte,  
 Wollt' ich an der Quelle liegen,  
 Mich in süße Bilder wiegen,  
 Da kam Anmut ins Gemüte,  
 Alle Wehmut zu besiegen.

Wenn ich an das Bild gedenke,  
 Auf die abendliche Stille  
 Nun die stillen Augen lenke,  
 Will nicht ruhen mir der Wille,  
 Bis ich sie in Ruhe senke.

(FRIEDRICH SCHLEGEL)

Aber allein in diesen vorbestimmten Formen konnte sich das lyrische Erlebnis der Romantik nicht erschöpfen. Es war ein Element in ihm, ein chaotisches und schöpferisches, das immer neue Formen werfen mußte. Es ist sehr eigentümlich, wie in der romantischen Lyrik die allergebundensten neben den allerfreiesten Formen stehen, und gerade dieses Nebeneinander gehört zum Stile der Romantik.

Wie also der Sturm und Drang sich seinen eigensten Ausdruck in den freien Rhythmen schuf, so die Romantik nun den ihrigen in jenen freien Reimen, welche den größten Raum in der Lyrik Ludwig Tiecks einnehmen. Hier also gibt es keine irgendwie bestimmte Ordnung der Reime mehr und kein strophisches Maß, vielmehr nur freie und malerische Massen. Wenn Hölderlin den unendlichen Ablauf des Gefühls im Ablauf seiner Rhythmen wiedergab, so Tieck im Ablauf reinen Klangs und Anklangs. Denn so wechselnd hier auch der Rhythmus ist, so ist er doch nicht das sprechende Prinzip. Er trägt nur auf seinen Wellen die Reime auf und nieder und vorwärts und zurück. Denn es gibt hier keine Gegenwart, wenn nicht manchmal eine unbestimmt schwebende. Es ist hier alles Erinnerung und Ahnung, Sehnsucht und Liebe. Die Worte suchen sich und finden sich und rufen und antworten. Verklungene Reime tauchen auf, versinken, tauchen wieder auf. Die fernsten Fernen einen sich. Dazwischen einsame, verlorene Töne, die kein Echo finden. Ein unsagbar ziehender Zauber liegt in dieser Wortmusik. Ei-



nen Zusammenhang des Gedankens gibt es kaum. Aber wie die Worte aneinanderklingen, dies drückt schon allein die geistige Verbindung aus. Denn man empfindet, daß Anklang hier kein Zufall ist und auch kein leeres Spiel. Wenn irgendwo, so deutet die romantische Sprache in diesen Gedichten auf die geheimnisvolle Einheit von Klang und Sinn: Ferne – Sterne, Sehnen – wännen, Hoffen – offen, Träume – Schäume, Herz – Schmerz, Freuden – Leiden. Nirgends ist der Reim romantischer als hier. An diesen Gedichten gemessen, werden die romanischen Systeme klassisch und verhalten sich zu ihnen wie die freien Rhythmen des Sturms und Drangs zu den gemessenen Rhythmen der Antike.

So löste der romantische Reim den klassischen Rhythmus ab. Es lag aber auch in der Richtung der Romantik, sie beide gerade ihrer Gegensätzlichkeit wegen miteinander zu verbinden. Die Romantik wollte ja immer Grenzen und Sonderungen zerstören und alle Fernen verschmelzen. So geschah es denn auch, daß der romantische Reim die plastisch gesonderten Rhythmen der Antike verschmolz und sich mit ihnen vereinigte. Einen ähnlichen Versuch von Voß wird man noch nicht romantisch nennen dürfen. Es fehlte damals noch das Gefühl des Gegensatzes. Romantische Synthese aber war es, wenn Friedrich Schlegel antik gemessene Trimeter durch Assonanzen band. («Alarcos».) Es hätte wenig Sinn, dies aus einem Mangel an Stilgefühl herzuleiten. Niemand wußte besser als Schlegel selbst, daß so der Reim die Kraft des Rhythmus und der Rhythmus die Kraft des Reimes brach. Aber deshalb gerade machte er es so.

Ihr Männer all, Grundfesten dieser alten Burg,  
 Genossen, Tapfre! Die umkränzt mein Rittertum,  
 Des Glorie wir oft neugefärbt mit hoher Lust  
 In unsres kühnen Herzens eigenem heißen Blut;  
 Die alte Ehr' in tiefer Brust, der lichte Ruhm  
 Dem festen Aug' in Nacht der einzig helle Punkt –  
 So folgten einem Stern wir all geeint im Bund.  
 Der Bund ist nun zerschlagen durch den harten Fluch,  
 Der mich im Strudel fortreißt fremd und eigener Schuld.  
 Mich zwingt von hier zu eilen ein geheimer Ruf;  
 Nach fernen Orten muß ich in drei Tagen, muß  
 Ein groß Geschäft vollenden und die Frist ist kurz.  
 Wer weiß, ich kehre nimmer wohl zu euch zurück,  
 Schau nimmer wieder aus vom Fenster dieser Burg  
 Die Wälder, Ströme, Berg und all die grüne Lust,  
 Die mir im Frühling oft geschwellt den Übermut.

Dieser verschmelzende Trieb der Romantik feierte in den Dramen von Tieck, Schlegel, Werner, Schütz, Brentano, Fouqué wahre Orgien. Hier fanden sich alle nur denkbaren Rhythmen und Reime zusammen: Jamben, Trochäen, Alexandriner, Trimeter, Knittelverse, freie Rhythmen, altnordische Maße, Terzinen, Oktaven, Sonette, Glossen, Kanzenen, antike Strophen, Lieder. Die Form ist in dauernder Bewegung und Verwandlung. Man kann nicht immer sagen, was solchem Wechsel innerlich und inhaltlich zugrunde liegt. Es ist manchmal die Farbigkeit der Menschen nach Stand, Nation, Glauben und Charakter; manchmal der Wechsel der poetischen Gattung, wo denn Erzählung in Oktaven, lyrische Empfindung und Betrachtung in Liedern und Sonetten, dramatische Bewegung in Jamben, Trochäen, freien Rhythmen zum Ausdruck kommt. Es ist manchmal der Wechsel des Tones und der Stimmung und von Tragik und Komik; manchmal aber auch nur ein rein musikalisches Wechselbedürfnis und manchmal nur ein rein romantisches.

Daneben stelle man nun das Gleichmaß und die reine Fläche des klassischen Dramas. Es gibt gewiß ja auch bei Schiller mancherlei Formverwandlung, und der «Jungfrau von Orléans», die denn auch «eine romantische Tragödie» heißt, hat man schon früh den Einfluß Tieckscher Dramatik nachgesagt. Aber gerade gegen diese gehalten: wie gemessen wirkt sie dann, und wie verschwinden gegen sie diese Verwandlungen der Form, die Trimeter und Oktaven. Denn sprechend bleibt ja doch der dauernde Grundrhythmus allein, aus dem sich jene anderen Rhythmen und Reime nur zu besonderem und ganz bestimmtem Ausdruck und in sich selbst geschlossener Form erheben.

In der «Braut von Messina» hat Schiller «die streng abgemessene Handlung und die festen Umrisse seiner handelnden Figuren mit einem lyrischen Prachtgewebe» durchflochten und umgeben, «in welchem sich als wie in einem weitgefalteten Purpurmantel die handelnden Personen frei und edel mit einer gehaltenen Würde und hoher Ruhe bewegen». Er tat es «ebenso wie der bildende Künstler die faltige Fülle der Gewänder um seine Figuren breitet, um die Räume seines Bildes reich und anmutig auszufüllen, um die getrennten Partien desselben in ruhigen Massen stetig zu verbinden, um der Farbe, die das Auge reizt und erquickt, einen Spielraum zu geben, um die menschlichen Formen zugleich geistvoll zu verhüllen und sichtbar zu machen».

Man sieht aus diesem Vergleich schon die unromantische, räumlich-plastische Intention, die hier zugrunde lag. Schiller hat denn auch die Lyrik von der abgemessenen Handlung streng geschieden und dem

Chor eben diese Aufgabe zugesprochen, das tragische Gedicht zu reinigen, indem er die lyrische Reflexion von der dramatischen Handlung sondert. Klassische Begrenzung und Sonderung also war hier am Werke, wie romantische Vermischung und Verwandlung im Drama der Romantik. Auch legte die lyrische Sprache des Chores ihm auf, die ganze Sprache des Gedichts zu heben, damit alles auf einer gleichen Höhe stehe. Er konnte die Höhen und Tiefen des romantischen Dramas nicht in seiner Dichtung dulden.

Wer aber noch die klassische und die romantische Fülle der Formen zu verwechseln vermag, der sei auf das entscheidendste Moment verwiesen: es gibt in keinem klassischen Drama, und mag es noch so voll von Formen sein, den Wechsel von Rhythmus und Prosa; und ein solcher erst zerstört endgültig den klassischen Charakter einer Fläche und wirft ein Licht auf die Intention, die zur Verschmelzung anderer Formen führte. Alle rhythmischen Formen, auch wenn sie noch so mannigfaltig sind, gehören doch der einen Welt des Rhythmus an. Die Prosa erst schafft gleichsam eine neue Dimension. Es war daher für Schiller selbstverständlich, daß er in seiner Übersetzung des «Macbeth» die Prosa tilgte und einen einheitlichen Rhythmus herstellte, so wie es auch Goethe bei der Umarbeitung seiner Jugendwerke, des «Faust» und der «Claudine», tat. Es war eine Übersetzung aus dem barocken in den klassischen Stil; und es entsprach dem ganz, daß Schillers «Macbeth» wie auch Goethes Bearbeitung von «Romeo und Julia» das komische Element des Originals ausschied und den tragischen Charakter rein und dauernd machte, weil «unsere Übereinstimmung liebende Denkart» den Wechsel nicht verträgt.

DER klassische Rhythmus war das Maß der Zeit und hob sie damit auf. Denn wahre Zeit ist nicht zu messen. Nun gab es auch ein klassisches Gesetz, das die «Einheit der Zeit» verlangte, und es wirkte in ganz der gleichen Richtung wie der Rhythmus. Wie das rhythmische Problem, so führt nun dieses auch in den innersten Geist eines Stils, wenn man es nicht als eine äußerliche und willkürliche Forderung abtut.

Daß freilich das Gesetz des französischen Klassizismus: eine dramatische Handlung müsse sich in 24 Stunden abspielen, von einer wahrhaft absurden Willkürlichkeit ist, das steht ganz außer Frage. Ebenso aber auch, daß sich hinter so irrtümlicher Fassung des Gesetzes ein wahres und wichtiges Gefühl verbirgt, das Gefühl nämlich für den klassischen Stil und seine Beziehung zum Zeitproblem.

Es gehörte wirklich zu den revolutionärsten Taten des Sturms und Drangs in Frankreich wie in Deutschland, daß er dieses Gesetz zerbrach und die Freiheit der Zeitbehandlung proklamierte. Es entsprach der Einsetzung des freien Rhythmus für das Zeitmaß und geschah auch zugleich damit.

Wie aber der Rhythmus wieder, als der Geist sich wandelte, zum Zeitmaß überging, so kam auch das Gesetz von der Einheit der Zeit wieder auf. Goethe, der es im Sturm und Drang seiner Jugend verworfen hatte, bequeme sich ihm in der «Iphigenie» und suchte es seitdem auch sonst, gleich Schiller, wenn auch keineswegs mit klassizistisch-französischer Strenge und Äußerlichkeit, zu bewahren. Es handelte sich nun nicht mehr um die Einhaltung von 24 Stunden oder einer sonst irgendwie bestimmten Uhrzeit, und auch nicht, wie man wohl sagt, um möglichste Konzentration in einen kleinsten Zeitraum. Die Zeit vielmehr sollte überhaupt aus dem Drama verschwinden, damit die Handlung zeitlos ist. Dies war der Sinn der sogenannten Einheit, wie es der Sinn des Rhythmus war.

Ob die Handlung der «Braut von Messina» oder der «Natürlichen Tochter» dem reinen Stoffe nach einen Tag oder ein Jahr oder Jahre dauert, dies ist ganz ohne Belang. Solche Berechnung mit der Uhr ist so sinnlos wie überflüssige Bemühung. Denn sie berechnet, was völlig



außerhalb der Dichtung liegt. Entscheidend ist nur dieses: daß die Zeit in solchen Dramen ihrer Form nach nicht mehr sprechend ist, was durch die Stetigkeit, die Linearität, die Gliederung und klassische Ferne der Handlung kommt. So steht sie in der Zeit, wie eine plastische Figur im Raume steht. Die Handlung bleibt sich selber gleich. Sie wird nicht, sondern ist, und darum ist sie zeitlos. Daß Zeit vergeht, berührt sie nicht. Sie ist der Form nach stetig, dauernd gegenwärtig, und das heißt: der Zeit entrückt. Die Einheit des Raumes hängt mit solcher «Zeiteinheit» unlösbar zusammen. Sie bringt zum Ausdruck, daß die Handlung in einem zeitlosen Raume geschieht. Denn die Verwandlung des Raumes, wenn sie sprechend wird, verwandelt wirklich Raum in Zeit und versetzt damit die Handlung in die Zeit. Es kam dem klassischen Drama also darauf an, daß auch der Raum sich nicht sprechend verwandle. Ob der Schauplatz der «Natürlichen Tochter» ein dichter Wald oder ein Zimmer im gotischen Stile ist, das ändert an der Einheit des Raumes gar nichts. Diese Verwandlung verwandelt nicht die Stimmung, nicht die Sprache und den Menschen und die Handlung. Der Wechsel spricht nicht als ein solcher, nicht als Wechsel. So wenig die Einheit der Zeit dadurch zerstört wird, daß dem Stoffe nach zwischen Szenen und Akten Zeit vergeht, so wenig die Einheit des Raumes durch solche Verwandlung von Szene zu Szene.

Das war in Shakespeares Drama anders, und so sinnlos es ist, im klassischen Drama den Ablauf der Zeit zu messen, ganz ebenso sinnlos ist es auch, das Drama Shakespeares damit zu verteidigen, daß es das Gesetz des Aristoteles auf seine eigene Art gewahrt habe. Es wird dann unter den Begriffen Zeit und Einheit etwas anderes verstanden. Man sollte aber vielleicht nur von Shakespeare sagen, daß er die Einheit der Zeit habe. Denn das antike Drama hat eben überhaupt nicht Zeit.

Das Zeitgefühl des Barock sprach sich bei Shakespeare in einem ganz wörtlichen Sinne aus, wenn etwa zwischen den Akten des «Wintermärchens» «die Zeit» als sprechende Gestalt erscheint und gleichsam die Rolle des antiken Chores spielt. Auch im Drama des deutschen Barock, bei Gryphius und Lohenstein, ist «die Zeit» eine stehende, allegorische Figur. Im Drama des klassischen Stiles wäre sie fehl am Orte gewesen, weil sie in ihm nichts zu sagen hätte.

Es ist sehr bezeichnend, daß die wahre Zeitform Shakespeares zuerst vom Sturm und Drang entdeckt und gewürdigt wurde. Sie entsprach seinem eigenen Zeitgefühl und der eigenen Zeitgestaltung. Denn der Sturm und Drang erlebte und gestaltete die Welt als Zeit. Was Herder in den Blättern von deutscher Art und Kunst über Shakespeare

sagte, war mehr als eine Erörterung des dramatischen Formproblems. Es war ein entscheidender Moment in der Geschichte des menschlichen Geistes. Herder also legte dar, daß Shakespeares Drama nicht eine Handlung von einem Anfang bis zu einem Ende, sondern eine Weltbegebenheit, ein Ereignis, eine Geschichte wälze, und dazu gehört die Zeit und wälzt sich mit und verwandelt sich mit, und sie selber ist es, die alles verwandelt und zu Geschichte macht. Diese dramatische Zeit ist mit der Uhr nicht zu messen. Ganz ebenso wie Klopstocks revolutionäre Rhythmik gesagt hatte, daß der Rhythmus mit keinem objektiven Maß zu messen sei, weil die Zeit eine relative, wechselnde Größe ist, so leugnet nun auch Herder, daß es für den zeitlichen Ablauf des Dramas ein Maß gäbe. «Hast du denn, gutherziger Uhrsteller des Drama, nie Zeiten in deinem Leben gehabt, wo dir Stunden zu Augenblicken und Tage zu Stunden ... geworden sind?» Wie schnell und langsam der Dichter die Zeit folgen lasse: er läßt sie folgen; er drückt dir diese Folge ein: das ist sein Zeitmaß, und wie ist hier Shakespeare Meister. «Langsam und schwerfällig fangen seine Begebenheiten an. Wie mühevoll, ehe die Triebfedern in Gang kommen! je mehr aber, wie laufen die Szenen! wie kürzer die Reden und geflügelter die Seelen, die Leidenschaft, die Handlung! und wie mächtig sodann dieses Laufen, das Hinstreuen gewisser Worte, da niemand mehr Zeit hat. Endlich zuletzt, wenn er den Leser ganz getäuscht und im Abgrunde seiner Welt und Leidenschaft verloren sieht, wie wird er kühn, was läßt er aufeinander folgen! Lear stirbt nach Cordelia und Kent nach Lear! es ist gleichsam Ende seiner Welt, jüngster Tag da, da alles aufeinanderrollt und hinstürzt, der Himmel eingewickelt und die Berge fallen: das Maß der Zeit ist hinweg.»

Und damit auch das Maß des Raumes: denn auch der Raum ist in solchem Erlebnis der Seele «an sich nichts» und «relativ». «Hast du keine Situationen in deinem Leben gehabt, wo deine Seele einmal ganz außer dir wohnte, hier in diesem romantischen Zimmer deiner Geliebten, dort auf jener starren Leiche, hier in diesem Drückenden äußerer beschämender Not – jetzt wieder über Welt und Zeit hinausflog, Räume und Weltgegenden überspringt, alles um sich vergaß und im Himmel, in der Seele, im Herzen dessen bist, dessen Existenz du nun empfindest?» «Hast du nie gefühlt, wie im Traum dir Ort und Zeit schwinden? Was das also für unwesentliche Dinge, für Schatten gegen das, was Handlung, Wirkung der Seele ist, sein müssen? Wie es bloß an dieser Seele liege, sich Raum, Welt und Zeitmaß zu schaffen, wie und wo sie will? ... Und wäre es nicht eben jedes Genies, jedes Dichters und des

dramatischen Dichters insonderheit erste und einzige Pflicht, dich in einen solchen Traum zu setzen?»

Das romantische Drama nun hat sich Shakespeare wieder angenähert. Tieck führte wiederum nach seinem Bilde die Zeit als Chorus in sein Drama ein. Die Jahreszeiten und die Tageszeiten wandeln sich in seiner Dichtung mit dem Wandel der Geschichte. Wie lange nach der Uhr sie dauert, das ist ganz ohne Belang. Aber daß sie überhaupt die Dauer der Zeit hat, ist für die Form entscheidend.

Wie wenig dieses neue Zeitgefühl zu messen ist, kann man aus Kleists «Penthesilea» sehen, die dem äußerlichen Zeitmaß nach die klassizistische Einheit der Franzosen hat, während es in Wahrheit keinen größeren Gegensatz gibt. In keinem deutschen Drama ist die Zeit so ungeheuer sprechend und so seelenhaft wie hier. Es steht Shakespeare am nächsten, und am fernsten von den Griechen. Der durch nichts aufzuhaltende Sturm der Zeit, der durch dieses Drama weht, ist das Schicksal, dem nichts zu widerstehen vermag, und ist der Rhythmus, der unfehlbar mit sich reißt. Diese Zeit hat jene unmeßbare Relativität, von der Klopstock und Herder sprechen. Sie ist mit keiner Uhr zu messen. Sie setzt sich langsam in Bewegung, wird schneller und schneller, ruht auf dem Gipfel einmal aus, steht einmal still, um dann in rasendem Tempo zum Ende zu rollen. Wer den tragischen Atem der Zeit in diesem Drama nicht empfindet, der hat auch vom Geiste Kleists noch keinen Hauch verspürt.

Der Unterschied zwischen den Stilen der dramatischen Zeitgestaltung ist mit besonderer Deutlichkeit da zu erkennen, wo es sich um den Unterschied einer analytischen und progressiven Form des Dramas handelt. Das Wesen der analytischen Form ist dieses: daß die entscheidende Tat und Begebenheit schon vor dem Einsatz des Dramas vollständig fertig, abgeschlossen, unabänderlich dasteht. Das Drama selbst kann gar nichts anderes mehr wirken, als daß es dieses nur noch dunkle Dasein an das Licht bringt. Eine solche Handlung also ist innerlich zeitlos. Sie ist keine schöpferische Entwicklung. Sie ist statisch und statuarisch. Es ist für Schillers Stilentwicklung sehr bezeichnend, daß er sich mit zunehmender Entschiedenheit zu dieser Form bekannte. Der «Wallenstein» hatte schon etwas von ihr. Der verhängnisvolle Schritt ist schon geschehen, als die Tragödie einsetzt. Das Urteil der Maria Stuart ist vor Beginn des Dramas schon gesprochen. Es gab hier immerhin noch schöpferische Möglichkeiten. Aber die «Braut von Messina» hat diese Form endlich mit sophokleischer Entschiedenheit durchgeführt. Sie hat einen zweifachen Sinn: sie gibt dem Schicksal die tra-



gische Unabwendbarkeit und der Form die zeitlose Dauer. Sie hat auch Schiller nicht mehr losgelassen. Seine Fragmente sind voll von tragischen Analysen («Die Polizei», «Agrippina», «Räuber II», «Demetrius»). Für Shakespeare konnte eine solche Form gar nicht in Frage kommen. Sein Drama war eine schöpferische und progressive Entwicklung. Es war vom Geiste der Geschichte beseelt. Aber auch Kleists «Zerbrochener Krug» ist nur ganz von außen gesehen: analytisch. Denn was hier spricht, ist doch allein die schöpferische Erfindungskraft des Adam. Das Drama Kleists ist innerlichst so progressiv wie das Shakespeares.

Man meint nun vielleicht, daß nur so wenige Dramen der Klassik die analytische Form besitzen und diese also nicht so wesentlich sein könne. Aber die Wahrheit ist, daß alle sie haben. Das Drama Goethes und Schillers nämlich steht unter dem Gesetz der Kausalität, und dieses macht jede Handlung analytisch; denn sie entwickelt nur, was ganz notwendig schon im ersten Anfang eingeschlossen und enthalten ist. Eine «aufbrechende Knospe» nannte denn auch Schiller solche Handlung. Die klassische Entwicklung ist eben keine schöpferische, zeitliche und freie. Was heißt denn «Kausalität» auch sonst, als daß die Folge, die man so benennt, sich immer und zu jeder Zeit von neuem wiederholen muß. Sie macht also das einmalige Geschehnis zum Symbol und aus Geschichte Mythos. Sie macht mit einem Worte: zeitlos. Wenn das klassische Epos diesem Gesetz der Kausalität nicht unterstand, so darum nur, weil die epische Objektivität ganz unentschieden lassen mußte, ob hier Zufall, Schicksal, Wunder oder Kausalität herrschend ist.

Novalis aber sagte: «Der Dichter betet den Zufall an», und dieses Wort rührt an das innerste Geheimnis der Romantik. Denn es besagt, daß der Gott der Romantik die gesetzlose und unendliche Schöpfungskraft war. Der Dichter, hätte Novalis auch sagen können, betet die schöpferische Zeit an. Denn ihre Offenbarung ist der Zufall. Er betet an, wo das Gesetz zerbrochen wird. Es hätte wenig Sinn, auf einzelne Zufälle in der romantischen Dichtung hinzuweisen. Denn darauf kommt es an, daß alles hier in einem tieferen Sinne Zufall ist. Die Handlung der «Penthesilea» ist es vom ersten bis zum letzten Augenblick. Novalis spricht einmal von den «Elementen» der Romantik: «Die Gegenstände müssen wie die Töne der Äolsharfe da sein, auf einmal, ohne Veranlassung, ohne ihr Instrument zu verraten.» Dies ist das romantische Daseinswunder. (Auch Hebbel nannte romantisch: was «ohne Motive» ist.)

Man würde jedoch die romantische Meinung falsch verstehen, wenn



man nun glaubte, daß also im romantischen Gedicht auch der schöpferische Prozeß verborgen bleiben müsse. Denn das eigentliche Wunder ist ja eben dieser, und dies Wunder zu offenbaren galt es gerade. Das romantische Gedicht will einer Improvisation gleich wirken. Es entsteht und wächst in eben der Zeit, da es Sprache wird. Es strömt aus seiner Quelle. Novalis sagt einmal: «Das Epos dauert fort, der Roman wächst fort.» Er hat damit den Unterschied von zeitloser und zeitlicher Dauer auf die kürzeste Form gebracht. Man sah schon an dem rhythmischen Zeitmaß des klassischen Epos, wie es zeitlos machte. Man kann es auch an der Sprache sehen. Niemals hätte sich Goethe im Epos erlaubt, was er sich in all seinen Romanen oft erlaubte: die Form der Erzählung zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu wechseln. (Als Vergil solchen Wechsel in das Epos einführte, war die Zeit des klassischen Stiles vorbei.) Auch die innere Form des klassischen Epos war das Gleichmaß der Vergangenheit und Ferne. Aber die Romane von Jean Paul, Brentanos «Godwi» und die «Lucinde» Schlegels werden in der Zeit. Man sieht sie in einem ganz wörtlichen Sinne wachsen. Wenn sie beginnen, weiß auch ihr Schöpfer noch nicht, wie sie sich entwickeln werden. «Wie wird dieses Buch noch enden», heißt es einmal bei Jean Paul, «mit einem Jauchzen oder mit einer Träne?» Die Komposition solch romantischen Romans ist der progressive Gang seiner Entstehung und seines Wachstums. Es ist mehr die Geschichte eines Romans als ein Roman. Jeder Anschein, daß hier ein fertiges Werk aus der Stirne seines Schöpfers stieg, ist bis auf die letzte Spur getilgt. Man wohnt dem Entstehungsprozeß der Dichtung bei: wie etwa der Autor die Dokumente eines Lebens sammelt und zum Roman zusammenstellt, wie er Gestalten und Begebenheiten der Wirklichkeit zum Roman bildet, auch wie er mit Drucker und Verleger verhandelt. Das sollte ja nun freilich auch ein komisches Moment bedeuten. Aber diese verschiedene Art der Dauer hat auch sonst die innere Form entscheidend mitbestimmt.

Ein Beispiel nur, das Friedrich Schlegel schon bemerkte: im «Wilhelm Meister» wird am Anfang schon das Ende gleichsam sichtbar. «Damit aber nicht bloß das Gefühl in ein leeres Unendliches hinausstrebe, sondern auch das Auge nach einem großen Gesichtspunkt die Entfernung sinnlich berechnen und die weite Aussicht einigermaßen umgrenzen könne, steht der Fremde da, der mit so vielem Rechte der Fremde heißt. Allein und unbegreiflich, wie eine Erscheinung aus einer anderen, edleren Welt, die von der Wirklichkeit, welche Wilhelm umgibt, so verschieden sein mag, wie von der Möglichkeit, die er

sich träumt, dient er zum Maßstab der Höhe, zu welchem das Werk noch steigen soll.»

Hiermit vergleiche man nun die Gestalt des geheimnisvollen Fremden, der in fast keinem Romane der Romantik fehlt. Er bildet hier nicht den festen Maßstab der Berechnung und des Ausblicks, wodurch das Ende schon im Anfang gegenwärtig wird. Er gerade führt vielmehr in das unendliche Dunkel der schöpferischen Zeit hinaus. Im klassischen Gedicht aber hebt das Prinzip der «Vorbereitung» überhaupt und schon von vornherein den Charakter schöpferischen Wachstums auf.

Selbst in der Lyrik ist der Unterschied noch zu bemerken. Man erinnert sich an Schillers Forderung: auch der lyrische Dichter soll in so zeitlicher Ferne zu der lyrischen Bewegung des Gemütes stehen, daß er sie, selbst unbewegt, in ruhender Form gestalten kann. Sie soll der Zeit nicht mehr angehören, wenn sie zum Kunstwerk wird. Aber Klopstock, Herder, Bürger hatten anders vom lyrischen Gedicht gedacht. Was sie «Aktion» und «Darstellung» nannten, war eben dieses: daß die innere Bewegung auch nach außen hin unmittelbar als solche sich zum Ausdruck bringe. Auch die Form soll sich bewegen, gerade sie. Dies tat denn auch ihr Rhythmus, ihre Sprache, und so nun auch die innere Form, die sich in «Sprüngen und Würfen» fortbewegte. Als Vorbild ehrte man das Volkslied. «Nichts in der Welt», sagte Herder, «hat mehr Sprünge und kühne Würfe als das Volkslied:

Wo aus? wo ein? du wildes Tier!  
 Alleweil bei der Nacht!  
 Ich bin ein Jäger, und fang dich schier, usw.  
 Bist du ein Jäger, du fängst mich nicht  
 Alleweil bei der Nacht!  
 Mein' hohe Sprüng', die weißt du nicht, usw.  
 Dein' hohe Sprüng', die weiß ich wohl,  
 Alleweil bei der Nacht!  
 Weiß wohl, wie ich sie dir stellen soll usw.

Und sehen Sie, plötzlich, ohne alle weitere Vorbereitung, erhebt sich die Frage: Was hat sie an ihrem rechten Arm?

und plötzlich, ohne weitere Vorbereitung, die Antwort:

Nun bin ich gefangen, usw.  
 Was hat sie an ihrem linken Fuß?  
 Nun weiß ich, daß ich sterben muß!

und so gehen die Würfe fort.»

Wie also die Rhythmik des Volksliedes, so entfesselte auch seine springende und werfende Form die Lyrik damals. Es gab nicht mehr die Stetigkeit und innere Linearität. Und wie in der Rhythmik so trat auch hier zum Volksliede die antike Hymnenform Pindars mit ihren Sprüngen, Würfen und Abschweifungen befreiend und bewegend. Aber nicht nur der Ablauf des Gefühls, der Gang der Handlung und Erzählung, ist im klassischen Gedichte linear und stetig. Auch das Bild, das vor die Phantasie gezaubert werden soll, entsteht auf solche Weise. Man gehe nur einmal dem Gange der Konturen in folgendem Gedichte Goethes nach: wie sie gleich einem Bild der Renaissance den Blick des Auges stetig, ohne Sprung und Wurf, zu führen wissen, und, man vergleiche damit ein Gedicht von Eichendorff.

Aus «Amor als Landschaftsmaler»

Und er richtete den Zeigefinger,  
 Der so rötlich war wie eine Rose,  
 Nach dem weiten ausgespannten Teppich,  
 Fing mit seinem Finger an zu zeichnen:  
 Oben malt' er eine schöne Sonne,  
 Die mir in die Augen mächtig glänzte,  
 Und den Saum der Wolken macht' er golden,  
 Ließ die Strahlen durch die Wolken dringen;  
 Malte dann die zarten, leichten Wipfel  
 Frisch erquickter Bäume, zog die Hügel,  
 Einen nach dem andern, frei dahinter;  
 Unten ließ er's nicht an Wasser fehlen,  
 Zeichnete den Fluß so ganz natürlich,  
 Daß er schien im Sonnenstrahl zu glitzern,  
 Daß er schien am hohen Rand zu rauschen.  
 Ach, da standen Blumen an dem Flusse,  
 Und da waren Farben auf der Wiese,  
 Gold und Schmelz und Purpur und ein Grünes,  
 Alles wie Smaragd und wie Karfunkel!  
 Hell und rein lasiert' er drauf den Himmel  
 Und die blauen Berge fern und ferner,  
 Daß ich ganz entzückt und neu geborgen  
 Bald den Maler, bald das Bild beschaute.  
 Hab' ich doch, so sagt' er, dir bewiesen,  
 Daß ich dieses Handwerk gut verstehe;  
 Doch es ist das Schwerste noch zurücke.

Zeichnete darnach mit spitzen Fingern  
 Und mit großer Sorgfalt an dem Wäldchen,  
 Grad' ans Ende, wo die Sonne kräftig  
 Von dem hellen Boden widerglänzte,  
 Zeichnete das allerliebste Mädchen,  
 Wohlgebildet, zierlich angekleidet,  
 Frische Wangen unter braunen Haaren,  
 Und die Wangen waren von der Farbe,  
 Wie das Fingerchen, das sie gebildet. (GOETHE)

### Der himmlische Maler

Aus Wolken, eh' im nächt'gen Land  
 Erwacht die Kreaturen,  
 Langt Gottes Hand,  
 Zieht durch die stillen Fluren  
 Gewaltig die Konturen,  
 Strom, Wald und Felsenwand.  
 Wach' auf, wach' auf, die Lerche ruft,  
 Aurora taucht die Strahlen  
 Verträumt in Duft,  
 Beginnt auf Berg und Talen  
 Ringsum ein himmlisch Malen  
 In Meer und Land und Luft.  
 Und durch die Stille, lichtgeschmückt,  
 Aus wunderbaren Locken  
 Ein Engel blickt,  
 Da rauscht der Wald erschrocken,  
 Da gehn die Morgenglocken,  
 Die Gipfel stehn verzückt.  
 O lichte Augen, ernst und mild,  
 Ich kann nicht von euch lassen!  
 Bald wieder wild  
 Stürmt's her von Sorg und Hassen –  
 Durch die verworrenen Gassen  
 Führt mich, mein göttlich Bild! (EICHENDORFF)

Ein klassisches Beispiel noch: Goethes Nachtlied:

Über allen Gipfeln  
 Ist Ruh,



In allen Wipfeln  
Spürest du  
Kaum einen Hauch;  
Die Vögelein schweigen im Walde.  
Warte nur, balde  
Ruhest du auch.

Mit welcher Stetigkeit geht hier die Führung von den obern Lüften zu den Gipfeln der Berge, den Wipfeln des Waldes herab in den Wald bis zum Grunde; von dem offenen Himmel in das Innere des Waldes und das Innerlichere der Menschenbrust; vom unbeseelten Stein zur Pflanze, zum Tier, zum Menschen, vom Unendlichen zum Begrenzten.

Die Gedichte Hölderlins, Brentanos, Tiecks haben nun gewiß die Sprünge, Würfe und Wendungen der Sturm- und Drang-Gedichte nicht. Aber auch die Stetigkeit der klassischen Gedichte ist nicht ihr Eigentum. Sie sind in dauernder Verwandlung, Wendung und Bewegung; so dauernd, daß wiederum Zusammenhang und Einheit in den Ablauf des Gefühls kommt. Sie überspringen nichts. Aber ein Gedicht von Tieck, das im «Sternbald» steht, verwandelt sich in seinem Laufe so, daß sein Ende mit dem Anfang gar nichts mehr zu tun zu haben scheint. Sein Dichter selbst rechtfertigt solche Form: «es wandelt gerade so fort, wie sich unsere Gedanken in einer schönen, heitern Stunde bilden».

Die Melodie in den Gedichten der Romantik also war unendlich, woher es kam, daß sie das Maß der Strophen nicht mehr haben konnten, wenn nicht in jener Art des Volkslieds, wo die eine Melodie zu immer neuer Deutung und Verwandlung in immer neuen Strophen drängt und die Wiederkehr nur Wachstum an Intensität und Tiefe und also auch unendlich ist. So ist es in den strophischen Gedichten von Brentano.

Denn Tiefe: das war es, was die Dichtung der Romantik wollte. Man wird in ihrem Drama leichter noch als in der Lyrik diesen Eindruck haben. Die Klassik stellt den Menschen gleichsam wie auf einer Fläche dar, weil sie ihn auf ein sich selbst gleich bleibendes und eines Maß des Menschentums bezieht und die Seite zur Erscheinung bringt, die diesem einen Maße zugewendet ist. Es kann natürlich auch die Maßlosigkeit eines Tasso sein, die so gemessen wird. Nicht, daß man hinter solcher Gestaltung noch eine andere Dimension und dunkle Tiefe ahnen soll. Nur diese Fläche, diese solchem Maß des Menschen zugekehrte Seite ist vorhanden und erschöpft ihn ganz. Auch stehen

so die Menschen zueinander auf einer Fläche. Denn es ist das eine und das gleiche Maß, auf daß sie alle hinbezogen und dem sie alle zugewendet sind: Antonio und Tasso, Maria Stuart und Elisabeth. So ist es zu verstehen, wenn Goethe einmal forderte, daß die Gestalten eines Dramas zwar bedeutend voneinander abstehen, aber doch immer unter ein Geschlecht gehören sollen.

Der Mensch im Drama Shakespeares und Kleists dagegen steht gleichsam in der Tiefe des Raumes. Denn er wird nicht gemessen, und es ist nicht nur das in ihm vorhanden, was in Beziehung auf den zeitlosen Menschen steht. Er ist in jedem Augenblicke seines Daseins mit der ganzen Fülle seines Menschentums zu gleicher Zeit vorhanden. Es bedarf nur einer Wendung, und eine andere Seite seines Wesens leuchtet sichtbar werdend auf, in jedem Augenblick bereit zur Offenbarung, wenn die Dichtung ruft. Im Drama Kleists ist es solch ein Augenblick der Wendung in die Tiefe, wenn Hermann, durstend nach dem Blut der Römer und nichts als Rache und Befreiung wollend, im Augenblick des Schlachtbeginnes, vom Gesang der süßen Barden ganz erschüttert, in sich selbst zusammensinkt. In Schillers Drama wird man solchen Augenblick nicht finden. Der Monolog von Tell ist ganz sein Gegenteil, denn er ist nur die stetige Folge dessen, was vorherging und die innere Vorbereitung und Begründung dessen, was nun kommen wird.

So stehen auch die Menschen zueinander: tiefenhaft. Sie sind nicht auf ein gleiches Maß des Menschentums bezogen. Dies ist für das Theater von besonderer Wichtigkeit. Die klassischen Gestalten müssen auf der Bühne wirklich wie auf einer Fläche sich bewegen, wie in einem lebenden Relief, und so geschah es auch in Weimar. Die Menschen Kleists jedoch und Shakespeares müssen tiefenhaft im Raume zueinander stehen und aus verschiedenen Dimensionen zueinander treten, denn sie leben in verschiedenen Dimensionen. Herder hat einmal das Drama des Sophokles und Shakespeare so miteinander verglichen: wenn bei jenem ein Ton der Charaktere herrscht, so bei diesem alle Charaktere, Stände und Lebensarten, so viel nur fähig und nötig sind, den Hauptklang seines Konzerts zu bilden. Wenn in jenem eine singende feine Sprache, wie in einem höheren Äther tönt, so spricht dieser die Sprache aller Alter, Menschen und Menschenarten, ist Dolmetscher der Natur in all ihren Zungen. So sieht man: die ganze Welt ist zu diesem großen Geiste allein Körper: alle Auftritte der Natur an diesem Körper Glieder, wie alle Charaktere und Denkart zu diesem Geiste Züge – und das Ganze mag jener Riesengott des Spinoza: Pan! Universum! heißen.

Diese Fülle des zu gleicher Zeit vorhandenen Daseins ist also im klassischen Drama nicht. Vielleicht wird dieses nirgends so deutlich wie in jener klassischen Sonderung von Tragik und Komik und ihrer romantischen Verbindung. Schon A.W.Schlegel, der überhaupt die Klassik als die Sonderung der ungleichartigen Elemente und die Romantik als Verschmelzung faßte, sah hier Symbole für die beiden Stile. In der Tat: die Wendung der Tragödie nach der Komik hin gibt dem barocken Drama und dem Drama der Romantik: Tiefe. Das Bild der Welt in ihm ist tiefenhaft. Es hat so zu gleicher Zeit ganz verschiedene Dimensionen und nicht die eine Mensiön, das eine Maß. Als Schillers «Macbeth» diese Tiefe tilgte und auf das eine Maß, die eine Fläche der sich selbst gleichbleibenden Tragödie brachte, war dies in Wahrheit eine Übersetzung aus dem Stile des Barock in den der Klassik.

Aber in dem grandiosen Bilde, das Herder von Shakespeares Welt entwarf, ist eines übersehen, was erst die Form der Tiefe ihrem Geiste nach verständlich macht. Denn der Zusammenhang, die Einheit dieser ungemessenen Fülle ist durchaus nicht nur die Einheit des gewaltigen Geschehnisses und jener eine Geist, der alles schöpferisch beseelt, durchhaucht; das Band vielmehr, das die verschiedenen, in alle Dimensionen strebenden Momente innerlich zusammenbindet, ist: daß hier Verwandlung immer einer Seele in die immer neuen Formen der Erscheinung herrscht. Verwandlung aber steht als Stil der Wiederholung eines Maßes gegenüber, worin die Bindung eines klassischen Gedichts besteht. Verwandlung ist die Form der schöpferischen Kraft und der Unendlichkeit. Die Wiederholung drückt die Dauer des Gesetzes und Vollendung aus. Man spricht wohl dem romantischen Stil die Einheit ab. Aber er gerade hat sie in einem tieferen Sinne, und es fehlt ihm jede Vielheit, die der Klassik eigen ist.

Es war ein Grundsatz klassischer Ästhetik, daß Einheit sich in Vielheit gliedern muß. So sprach es Schiller in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung und an Humboldt aus, so Goethe oft. Der griechische Polytheismus wurde so von ihnen verstanden: daß sich in ihm das eine Ideal des griechischen Menschentums ästhetisch in die Fülle seiner Teile gliederte. Goethe nannte es das Haupterfordernis einer großen Komposition, daß viele bedeutende Charaktere sich um einen Mittelpunkt vereinigen müssen, der wirksam genug sie anrege, bei einem gemeinsamen Interesse ihre Eigenheiten auszusprechen. «Sonderung der Charaktere», sagte Goethe ein anderes Mal, «war ein Hauptgrundsatz griechischer Kunst, Verteilung der Eigenschaften in einem hohen geselligen Kreis, er sei göttlich oder menschlich.»

Diese wesenhafte Eigenschaft der klassischen Form ist also in zweifachem Sinne zu verstehen: als Vielheit und als Einheit. Das klassische Kunstwerk will ein ästhetischer Staat sein, eine Gemeinschaft von Bürgern gleichsam, welche frei und in sich selbst geschlossen und vollendet sind und doch aus Freiheit eben dem Gesetz und der Vollendung des ganzen Werkes dienen. Auf solche Weise ist das Werk in jedem Teile schon vollendet, ganz und gegenwärtig und doch auch erst als Summe seiner Teile abgeschlossen.

Man betrachte diese Form zunächst als Vielheit. In einem wörtlichen Sinne ist die menschliche Gemeinschaft, welche die Gestalten des Wilhelm Tell zusammenbindet, ein ästhetischer Staat. In diesem Volk ist jede einzelne Gestalt nur Glied und doch in sich geschlossen, ganz, symbolisch für das ganze Volk. Denn jede hat das eigene, ganz persönliche Erlebnis von Unterdrückung, Unrecht, Schmach und wird somit von eigenstem Motiv und ganz aus sich heraus zum Kampfe für das eine, allgemeine Ideal der Freiheit angetrieben: Melchthal, Stauffacher, Rudenz und auch Tell. Man mache einmal den Versuch und nehme in seiner Phantasie eine Gestalt des klassischen Dramas aus dem allgemeinen Zusammenhange heraus, und man wird immer einen in sich selbst geschlossenen Menschen vor sich haben.

Den jungen Goethe hatte beim Anblick des Straßburger Münsters der Geist der Masse überkommen, und er hatte die ungeheure Mauer des gotischen Domes der gegliederten Säulenreihe des antiken Tempels entgegengestellt, so wie Herder die zu einem Pan und Universum zusammenfließende Fülle Shakespeares gepriesen hatte. Der klassische Goethe empfand die Gliederung im antiken Tempel wie Gedicht als Wohltat und erkannte in ihr den gestaltenden Geist der Natur wieder, die jeden Teil und jedes Glied schon selbst zu Ziel und Schluß vollendet.

Dies nun bedingte die klassische Komposition von Grund auf. Goethe verlangte schon von jeder einzelnen Szene eines Dramas, daß sie sich selbst genug sei und schon das ganze Werk in sich repräsentiere, und Schiller hat in seiner Übersetzung des «Macbeth» durch eine scheinbar wesenlose Umstellung zweier Szenen die ineinandergreifende Form des barocken Stiles zugunsten einer klaren Gliederung in geschlossene Akte ganz zerstört. Er wurde der Meister der klassischen Gliederung. Durch sie konnte er die größten Massen bewältigen. Je freier und gelöster seine Form nach außen wurde, um so geschlossener wurden ihre Teile in sich selbst. Zu seinem letzten Werk, «Demetrius», bemerkte Schiller: «Weil die Handlung groß und reichhaltig ist und



eine Welt von Begebenheiten in sich begreift, so muß mit einem kühnen Machtschritt auf den höchsten und bedeutungsvollsten Momenten hingeschritten werden. Jeder Moment aber, wo die Handlung verweilt, ist ein bestimmtes, ausgeführtes Gemälde, hat seine eigene, vollständige Exposition und ist ein für sich vollendetes Ganze.» Dies war auch schon die Form des «Wilhelm Tell», dessen Handlung sich in großen und geschlossenen Bildern zu einem letzten Ziele fortbewegt, womit sie sich der Form des Epos nähert. Der junge Friedrich Schlegel, dem die griechische Kultur als klare Gliederung einer großen Einheit in geschlossene Systeme, Gattungen, Stile, Dialekte aufging, fand diesen Geist der Vielheit besonders in dem Epos des Homer, das er einen «poetischen Polypen» nannte, weil jedes Glied hier schon sein eigenes Leben hat – vom Gleichnis angefangen bis zur Rhapsodie. Diese Form war es auch, welche Goethe für «Hermann und Dorothea» vorschwebte, und er gliederte sein Epos so, daß er jeder Rhapsodie den eigenen Namen einer Muse geben konnte.

Aus der romantischen Einheit aber kann man keinen Ton, kein Glied, keine Gestalt herauslösen. Sie würden in nichts vergehen. Denn sie sind nur in Beziehung auf- und zueinander da und haben keine in sich selbst geschlossene Form. Zusammen erst, in Harmonie und Melodie und Variation, sind sie lebendig. Sie dauern ineinander fort, nicht in sich selbst. Das romantische Gedicht ist nicht gegliedert. Vielmehr: kein Glied hat hier ein in sich selber abgeschlossenes Dasein. Denn dies Gedicht will ja nicht in sich selber dauern ohne Zeit und also schon in jedem Augenblick ganz und vollendet sein. Es hat nur Teile, so wie eine Melodie aus Tönen wächst. Sie gehen ineinander. Bis in die äußere Form hinein macht dieses sich bemerkbar. Es ist durchaus nicht wesenlos, daß etwa Kleist im «Guiskard», der «Penthesilea» und im «Zerbrochenen Krug» die Handlung nicht in Akte gliederte (die «Braut von Messina» ist nach antikem Vorbild durch die Chöre klar zerlegt). Als Goethe den «Zerbrochenen Krug» für die Aufführung in Weimar nach klassischer Weise gliederte, trug er an seinem Teil zum Mißerfolg des Spieles bei. Die «Penthesilea» aber zerlegen, hieße einen Sturm und einen Strom zerlegen. Die niemals unterbrochene Dauer ist die Seele solcher Dichtung.

Wie aber um den inneren Zusammenhang bei äußerer Gliederung ganz bloßzulegen, zieht sich ein Leitmotiv häufig durch die unendliche Melodie des romantischen Gedichtes, in Tiecks «Genoveva»: das Lied «Mein Grab sei unter Weiden», im «Oktavian»: die «Mondbeglänzte Zaubernacht», im «Blonden Eckbert»: «Waldeinsamkeit», im «Käth-

chen von Heilbronn»: der Vers vom süßduftenden Hollunder, und in den lyrischen Gedichten von Brentano: der Refrain. Der Zusammenhang, in dem die Gestalten und Begebenheiten der romantischen Dichtung stehen, ist: Variation, Verwandlung ineinander. Man spricht von Vielheit der Handlung im Drama der Romantik. Die Wahrheit ist, daß all die vielen und zu gleicher Zeit geschehenden Begebenheiten dieses Dramas gar nichts anderes sind, als was die Parallelen in der dichterischen Sprache der Romantik sind: Verwandlungen der immer einen Seele, ob sie nun ein Gedanke, ein Gefühl, eine Gestalt, eine Begebenheit ist, durch die immer neuen Manifestationen ihres Lebens. Denn weil die Seele der romantischen Dichtung nicht ein Urbild und nicht ein Gesetz und also nichts ist, was abgeschlossen und vollendet ist, sondern eine unendliche, schöpferische, freie, kann sie sich auch nur in der Fülle der Erscheinungen offenbaren und niemals ganz schon in einem Glied, in einer Handlung, einer Gestalt, wie klassisches Gesetz und Urbild. Die Religion in Tiecks «Genoveva», die Poesie im «Oktavian»: das sind so unendliche Motive der Romantik. Die Buntheit der Gestalten: sie ist nur die Verwandlung des einen und unendlichen und tiefen Menschentums, das niemals wie der Mensch der Klassik schon in einer einzelnen Gestalt symbolisch zur Erscheinung kommen kann. Tragik und Komik: sie sind im Drama der Romantik nur die Wendungen von einer und derselben tiefen Welt.

Auch in Roman und Lyrik herrschte gleicher Geist. Es ist der innere Zusammenhang und tiefste Sinn des «Ofterdingen», daß seine Gestalten sich ineinander verwandeln und eine Seele durch die immer neuen Formen der Erscheinung wandert und verwandelt wiederkehrt.

Romantische Dichtung hat immer etwas von der musikalischen Form der Variation. Tieck nannte seinen «Fortunatus» wirklich auch ein musikalisches Motiv mit seinen Variationen. (Das Motiv des Glücks.) Die romantische Lyrik gewann sich in der spanischen Glosse eine feste Form für solche Verwandlungen. Es war die Form, die ein poetisches Motiv als Motto aufstellt und dann in ihren Strophen versweis wandelt und verwandelnd eintieft. Am häufigsten wurden jene beiden Themen Tiecks in dieser Form verwandelt: «Liebe denkt in süßen Tönen» und «Mondbeglänzte Zaubernacht.» Wenn hier die Verszahl des Motivs noch eine Grenze setzte, so ist die Wandlung ganz unendlich in den Liedern, in denen die Wiederkehr der Strophe nur immer neue Variation von einem Thema ist, das als Refrain durch all seine Verwandlungen – die Wanderseele gleichsam – dauert. Auch die kunstvollen Gedichte von Brentano haben diese Art der musikalischen Bewegung.

Es ist kein Gang von einem Anfang bis zu einem Ende hin, vielmehr ein innerliches Wachstum an Intensität und Tiefe, welches so entsteht.

### Der Traum der Wüste

O Traum der Wüste, Liebe, endlos Sehnen,  
Blau überspannt vom Zelte, Stern an Stern;  
O Wüstenglut voll Tau, o Lieb' voll Tränen,  
Weil sich unendlich Nahes ewig fern.

O Wüstentraum, wo Lieb' auf Herzschlag lauschet,  
Wenn flücht'gen Wildes Huf die Wüste drischt,  
O Traum, wo der Geliebten Schleier rauschet,  
Wenn Geierflug im Sandmeer Schlangen fischt.

O Wüstentraum, wo Liebe träumt zu fassen  
Jetzt Josefs Mantelsaum mit durst'ger Hand,  
Da geißelt wach, verhöhnt halb, ganz verlassen  
Ihr Herz, der Wüste Geißel, glüher Sand.

O Liebe, Wüstentraum der Sehnsuchtspalme,  
Die blütenlos Gezweig zum Himmel streckt,  
Bis segnend in des höchsten Liedes Psalme  
Der Engel sie mit heil'gem Fruchstaub weckt.

O Wüste, Traum der Liebe, die verachtet  
Vom Haus verstoßen mit der Hagar irrt,  
Wo schläft der Quell? da Ismael verschmachtet,  
Bis deine Brust ihm eine Amme wird.

O Wüstentraum der Liebe, die sich sehnet,  
Steigt nie ein Weiherauch aus dir empor?  
Geht duftend, auf den Bräutigam gelehnet,  
Nie meine Seele heil aus dir hervor?

O Wüste, wo das Wort der ew'gen Liebe  
Im unversehrten Dorn vor Moses flammt,  
Ein Zeugnis, daß die Mutter Jungfrau bliebe,  
Aus deren Schoß der Sohn der Gottheit stammt.

Lieb', Wüstentraum, so laut des Rufers Stimme,  
«Bereit' den Weg des Herrn!» dir mahnend schallt,  
Summt in des Löwen Schlund dir doch die Imme,  
Die Süßest baut im Rachen der Gewalt.

O Durst der Liebe, Wüstentraum, wann spaltet  
Der Herr den Fels, daß Wasser gibt der Stein,  
Wann deckt in dir den Tisch, der gütig waltet,  
Wann sammle ich das Himmelsbrot mir ein?

Durst, Liebe, Wüstentraum, dort scheint am Hügel  
Der Morgenstrahl, ein Hirtenfeuer weiß,  
Wo Durst gewähnt des Wasserfalles Spiegel,  
Fand Liebe ein Geschiebe Fraueneis.

O Liebe, Wüstentraum des Heimatkranken,  
Ihr Paradiese, schimmernd in der Luft,  
Ihr Sehnsuchtsströme, die durch Wiesen ranken,  
Ihr Palmenhaine, lockend in dem Duft.

O Liebe, Wüstentraum, bei dem Erwachen  
Rauscht dir kein Quell, es wirbelt glüher Sand,  
Es saust das Haus der Schlangen und der Drachen  
Und prasselt nieder an der Felsenwand.

O Wüstentraum, wo Sehnsucht Feuer trinket,  
Und Liebe, angehaucht vom gift'gen Smum,  
Ohn' Trost und Hoffnung tot zur Erde sinket; –  
O Tod, ohn' Liebe, Hoffnung, Ehr' und Ruhm!

O Wüstentraum der Lieb'! In der Oase  
Labt dich am Quell, der zwischen Palmen glänzt,  
Ein schlankes Kind – die Schlange ist's im Grase,  
Der Räuber Kundschaft'rin, ein Truggespenst.

O Liebe, Wüstentraum, nach kurzem Gasten  
Sprengt dich der Räuber gastfrei an mit Hohn:  
«Mein Brüderchen! Entlaste dich zum Fasten,  
Wo denkest du hinaus, mein lieber Sohn?»

O Liebe, Wüstentraum, du mußt verbluten,  
Geraubt, verwundet, trifft der Sonne Stich,  
Der wüste Speer dich, und in Sandes Gluten  
Begräbt der Wind dich, und Gott findet dich!

(BRENTANO)

Auch in die bildende Kunst drang damals dieses musikalische Prinzip. Ph.O.Runge schrieb von einem seiner Bilder: «Ich lasse unten im Bilde ein Stück von der Landschaft sehen. Diese ist ein dichter Wald,



wo sich durch einen dunklen Schatten ein Bach stürzt; dieses ist dasselbe in dem Grunde, was oben der Flötenklang in dem schattigen Baume ist. Und in das Basrelief kommt oben wieder Amor mit der Leier; dann auf der einen Seite der Genius der Liebe ... auf der anderen Seite der Genius der Rose ... Auf diese Weise kommt ein und dasselbe dreimal in dem Gemälde vor und wird immer abstrakter und symbolischer, je mehr es aus dem Bilde heraustritt.» «Ich habe hierbei etwas bemerkt, das mich auf recht deutliche Gedanken in der Komposition bringt ...: nämlich, daß dieses Bild dasselbe wird, was eine Fuge in der Musik ist. Dadurch ist mir begreiflich geworden, daß dergleichen in unserer Kunst ebensowohl stattfindet, nämlich, wieviel man sich erleichtert, wenn man den musikalischen Satz, der in einer Komposition im Ganzen liegt, heraus hat und ihn variiert durch das Ganze immer wieder durchblicken läßt.» Er malte dieses Bild: «Lehrstunde der Nachtigall» nach einem Gedicht von Klopstock:

Flöten mußst du bald mit immer stärkerem Laute,  
 Bald mit leiserem, bis sich verlieren die Töne;  
 Schmettern dann, daß es die Wipfel des Waldes durchrauscht –  
 Flöten, flöten, bis sich bei den Rosenknospen verlieren die Töne.

Man vergleiche nun einmal das Goethesche Gedicht «Nähe des Geliebten» mit dem romantischen Gedichte der Friederike Brun, das ihn zu seiner eigenen Schöpfung bewog, ganz offenbar, weil dessen Form ihm unerträglich war. Was tat er aber mit ihm? Er brachte in seine immer nur verwandelnde und an Intensität vertiefende, rein musikalische Bewegung Architektur hinein und machte aus Vertiefung Steigerung und aus Verwandlung Gliederung und aus Unendlichkeit den abgeschlossenen Gang von einem Anfang bis zu einem Ende. Es ist jetzt nicht mehr der immer nur variierte Gedanke an die Liebe, sondern eine immer näherkommende, mit jedem Einsatz eines neuen Sinnes neu erhöhte und geklärte Gegenwärtigkeit, bis endlich die Gestalt ganz magisch leibhaft vor dem inneren Auge steht.

Ich denke dein

Ich denke dein, wenn sich im Blütenregen  
 Der Frühling malt;  
 Und wenn des Sommers mild gereifter Segen  
 In Ähren strahlt.

Ich denke dein, wenn sich das Weltmeer tönend  
 Gen Himmel hebt,  
 Und vor der Wogen Wut das Ufer stöhnend  
 Zurückbebt.

Dein denk' ich, wenn der junge Tag sich golden  
 Der See enthebt,  
 An neugebor'nen, zarten Blumendolden  
 Der Frühtau schwebt.

Ich denke dein, wenn sich der Abend rötend  
 Im Hain verliert,  
 Und Philomelens Klage leise flötend  
 Die Seele rührt.

Dein denk' ich, wenn im bunten Blätterkranze  
 Der Herbst uns grüßt;  
 Dein, wenn in seines Schneegewandes Glanze  
 Das Jahr sich schließt.

Am Hainquell, ach! im leichten Erlenschatten  
 Winkt mir dein Bild!  
 Schnell ist der Wald, schnell sind die Blumenmatten  
 Mit Glanz erfüllt.

Beim trüben Lampenschein, in bitterm Leiden,  
 Gedacht' ich dein!  
 Die bange Seele flehte nah am Scheiden:  
 «Gedenke mein!»

Ich denke dein, bis wehende Zypressen  
 Mein Grab umziehn;  
 Und selbst in Lethes Strom soll unvergessen  
 Dein Name blühn! (FRIEDERIKE BRUN)

#### Nähe des Geliebten

*Ich denke dein*, wenn mir der Sonne Schimmer  
 Vom Meere strahlt;  
*Ich denke dein*, wenn sich des Mondes Flimmer  
 In Quellen malt.

*Ich sehe dich*, wenn auf dem fernen Wege  
 Der Staub sich hebt;

In tiefer Nacht, wenn auf dem schmalen Stege  
Der Wanderer bebt.

*Ich höre dich*, wenn dort mit dumpfem Rauschen  
Die Welle steigt.

Im stillen Haine geh' ich oft zu lauschen,  
Wenn alles schweigt.

*Ich bin bei dir*, du seist auch noch so ferne,  
Du bist mir nah!

Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne.

O wärest du da!

(GOETHE)

Auch wo die klassische Dichtung Zyklen schuf, geschah es um der Gliederung willen, die jeden Augenblick zum Ziele macht und eine dauernde Gegenwart bereitet. Wenn Schiller sich zu der trilogischen Form des «Wallenstein» entschloß, so nahm er damit die analytische Gliederung einer zu groß und grenzenlos gewordenen Masse in klar entfaltete und in sich selbst geschlossene Teile vor. Die römischen Elegien Goethes sind wie die freien Glieder eines größeren Kosmos. Solch Zyklus ist im Grunde gar nichts anderes, als was jedes klassische Gedicht schon ist. Ganz anders aber sind die Zyklen der Romantik. Hier drängte der romantische Verwandlungstrieb noch über die Grenze eines jeden Endes zu neuer und immer neuer Verwandlung hinaus. Er vollendet und erschöpft nicht seinen Gegenstand durch Vielheit, sondern öffnet ihn in Grenzenlosigkeit. Bald sollte es ein musikalisches Motiv mit seinen Variationen sein, wie «Ofterdingen», «Oktavian», «Lucinde», die alle nur als erste Teile von Zyklen gedacht waren, in denen ein unerschöpfliches Thema behandelt und verwandelt werden sollte. Bald war es die unendliche Melodie und Dauer der Geschichte, die, wie in Brentanos «Gründung Prags», über jede Einzelform hinaus zum Zyklus trieb. All diese Pläne kamen nicht zur Ausführung. Aber das Muster eines romantischen Zyklus ist die «Abendröte» Friedrich Schlegels.

So gliedert sich das klassische Gedicht in eine Vielheit von Teilen, die in sich selber ganz und geschlossen sind, während die Einheit des romantischen Gedichtes darin besteht, daß es die unendliche Verwandlung einer immer schöpferisch wachsenden und werdenden Seele ist. Nun aber haben diese Formen: Vielheit, Einheit auch noch eine andere Seite, und von dieser aus gesehen kehrt sich das Verhältnis um: das klassische Gedicht hat Einheit und das romantische die Fülle.

Das klassische Gedicht ist ein ästhetischer Staat, also eine Einheit und Gemeinschaft freier, selbstbestimmter Bürger. Die Einheit ist zunächst: daß sie, wenn auch aus eigenem Trieb, auf eigene Weise, das eine Gesetz des ganzen Werks erfüllen. Von den Charakteren eines Dramas verlangte Goethe einmal, daß sie zwar bedeutend voneinander abstehen, jedoch alle unter ein Geschlecht gehören sollen. Sie gehören in der klassischen Dichtung immer dem einen Geschlechte des zeitlosen Menschentums an. Aber dies allein würde die klassische Form noch nicht vollenden. Das klassische Gedicht will nicht nur Einheit, sondern eine abgeschlossene Einheit sein. Die Zahl der Teile aber könnte ja unendlich sein, wenn nur das eine Maß und Gesetz sie bindet. Man höre nun, was Goethe einmal von der Gruppe des «Lao-koon» sagte: sie erschöpfe den Gegenstand durch Mannigfaltigkeit; indem sie den Zirkel aller menschlichen Empfindungen durchlaufe, sei sie vollendet. Es war eine ähnliche Intention, wenn Schillers «Wallenstein» vom heiteren Vorspiel über das Schauspiel zur Tragödie steigt. Die Klassik also erschöpft sich und vollendet sich durch Vielheit. Der Zusammenhang der Gestalten im klassischen Drama besteht etwa darin, daß sie sich, trotzdem schon jede selbst ganz und geschlossen ist, doch erst zusammen zu der Vollständigkeit jenes einen Menschentums ergänzen, das der Klassik immer vor der Seele schwebte. In diesem größeren Zusammenhang ist jede einzelne Gestalt nur Glied und Teil. Das Volk im «Wilhelm Tell» setzt sich aus Kantonen, Ständen, Altern und Berufen zu einer Einheit zusammen, die mit diesen ihren Teilen abgeschlossen und vollendet ist. Maria Stuart und Elisabeth, Tasso und Antonio, Prometheus und Epimetheus sind nur die Pole eines allgemeinen, einen Menschentums, und die anderen Gestalten dieser Dramen füllen gleichsam den Raum zwischen den Polen aus. Ein Ideal von Menschentum stellt sich in seinen Teilen dar, die sich zu ihm ergänzen und vollenden.

Das Menschentum der Romantik aber kann sich nie vollenden, weil es in immer neuen, nie erschöpften Formen zur Erscheinung kommen muß; in das Drama der Romantik könnten gleichsam immer neue Menschen treten. Dies macht die Fülle und die Buntheit der romantischen Dichtung aus. Hier sind die Gestalten nicht die Teile und die Glieder einer mit ihnen abgeschlossenen Einheit. Sondern eine unendliche Schöpfungskraft zeugt hier die immer neuen, andern, einzigartigen Gestalten, die auch zusammen keine abgeschlossene Einheit bilden, weil die Möglichkeit des schöpferischen Geists unendlich ist und an keinem Urbild ihre Grenze hat. Die Form der klassischen



Dichtung ist analytisch: eine geschlossene Einheit zerlegt sich in ihre Teile. Die Form der romantischen Dichtung ist synthetisch: eine unendliche Einheit verwandelt sich zu grenzenloser Fülle. Diese vielen Handlungen und Gestalten, die Variationen immer eines Motivs, werden nun harmonisch miteinander und nebeneinander geführt. So entsteht in der inneren Form, was Schlegel und Schelling schon bemerkten, der gleiche Unterschied, der zwischen der einen Melodie der antiken Musik und der harmonischen Musik der christlichen Welt, und zwischen dem klassischen Rhythmus und dem romantischen Reim besteht.

Wie also im Gedicht der Klassik jeder Teil schon in sich selbst vollendet und geschlossen ist, so ist es auch die Form der ganzen Dichtung. Sie ist vollendet, selig in sich selbst, ein Mikrokosmos. Dies war der Maßstab Goethes, den er an ein Kunstwerk legte: ob es durch und in sich selbst geschlossen sei. An Myrons Kuh entzückte ihn: wie die Mutter das Haupt nach innen wendet und so die Gruppe auf die vollkommenste Weise abschließt. «Sie konzentriert den Blick, die Betrachtung, die Teilnahme, und man mag, man kann sich nichts draußen, nichts daneben, nichts anderes denken, wie eigentlich ein vortreffliches Kunstwerk alles außer ihm ausschließen und für den Augenblick vernichten soll.»

Dies erst vollendet die Zeitlosigkeit des klassischen Gedichts. Es ist geschlossen. Das romantische Gedicht kann wachsen, weil es offen ist. Es ist sehr merkwürdig, auf welcher verschiedenen Art die letzten Fassungen von Schillers und Hölderlins Gedichten zustande kamen. Schiller zog die unendliche Schwellung seiner Jugendgedichte zusammen und begrenzte sie in einen kleinsten Raum, wie etwa «Rousseau». Sie schließen sich. Hölderlins erste Fassungen sind aber nur wie Keime, Seelen gleichsam künftiger Gedichte (wie auch Tieck sie dichtete und nannte), und diese tun sich dann wie Kelche auf und blühen, schwellen, wachsen. Sie öffnen sich.

Doch ist zunächst zu fragen, wie denn reihenhafte Wiederholung eines Maßes sich vollenden kann. Die Säulenreihe, der gemessene Rhythmus ist an sich ja doch unendlich fortzusetzen, braucht niemals zu schließen. A. W. Schlegel hat wirklich auch von einem antiken Basrelief gesagt, daß es unendlich sei und sich ohne Grenze ausdehnen lasse, und er verglich es mit dem Epos des Homer, das auch unendlich ist und ohne Grenze fortzusetzen. Friedrich Schlegel hat dies in seiner Geschichte der griechischen Poesie bewiesen. Er zeigte, daß die «Ilias» und die «Odyssee» «nur aufhören, nicht eigentlich schließen», «daß

sie, ohne im mindesten einen neuen Anlauf zu nehmen, gleich weiter fortlaufen könnten», und er setzte hinzu, daß sie auch nicht eigentlich anfangen. Dies sei nämlich der Sinn der antiken Forderung, daß ein Epos in der Mitte beginnen soll. Das antike Drama aber hatte Anfang, Mitte, Ende. Nicht etwa, daß die Schlegel damit solche Form des Epos zu Romantik stempeln wollten. Sie wollten vielmehr gerade seine klassische Natur beleuchten. Denn in Wahrheit ist es die vollendete Objektivität des Epos, welche es unmöglich macht, daß seine Handlung von einem Anfang bis zu einem Ende hin geleitet werde. Der gleiche Grund, warum es den unbestimmt schwebenden Rhythmus des Hexameters hat, warum es ganz unbestimmt läßt, ob in der Folge der Begebenheiten Tragik, Schicksal, Freiheit, Wunder, Zufall herrscht, verursacht auch die völlige Unbestimmtheit seines Anfangs und Endes. Denn ihre Bestimmung wäre schon künstlerische Absicht und Tat des dichtenden Geistes. Sich selbst überlassen, rollt die Welt, auch die poetische, unendlich ab. Darum waren die Schlegel auch von der Hypothese Friedrich August Wolffs, daß es nicht nur einen Homer gegeben habe, sondern daß die homerischen Epen von vielen Homeriden gedichtet seien, gar nicht so überrascht wie die Welt damals sonst, und sie trauerten auch nicht um die damit verlorene Einheit dieser Epen, um deretwillen Goethe (nach anfänglicher Zustimmung) die Entdeckung Wolffs ablehnen mußte. Sie fanden vielmehr, daß es nur die letzte Konsequenz des klassischen Stiles ist, wenn sich seine Objektivität in solcher Offenheit ausdrückt, daß ein Werk unendlich fortzusetzen ist und keine künstlerische Absicht seine Form geschlossen hat. Man vergleiche mit dieser klassischen Offenheit des Epos einmal die offene Form des Volksliedes, das ja auch von vielen Sängern gedichtet und von immer neuen fortgesetzt werden kann. Diese Offenheit ist romantisch. Sie kommt aus der inneren Unendlichkeit dieser Lieder, deren innere Form, wie man schon sah, eben die mit jeder neuen Strophe neu einsetzende Verwandlung einer immer neuen Melodie ist.

Wenn aber das klassische Epos auch keinen Anfang hatte, sondern sich gleich in die Mitte des epischen Stromes stürzte, so denke man dazu an Kleists Erzählungen, die ja wirklich so beginnen, daß sie eine der Begebenheiten mitten aus dem Strom herausheben und an den Anfang stellen. Aber welch ein Unterschied des Stiles! Die Kleistische Erzählungsform ist ganz barock. Indem sie nun zu diesem Anfang rückwärts leitet und dann erst über ihn hinaus zum Ende hin, entsteht die gleiche Form, die auch der Satz von Kleist besitzt: die Tiefenform,

welche die Dimensionen der Zeit in plastischer Weise gestaltet. Jene klassische Entäußerung hat hier dem Dichter nicht die Hand geführt.

Aber auch die Epen Goethes haben den homerisch-offenen Charakter nicht, soweit sie überhaupt vollendet wurden. Denn über die Achilleis Goethes ist mit Sicherheit nichts auszumachen. In ihr, wo Goethe sich unter dem Eindruck F.A. Wolffs als Homeride fühlte, der nicht ein fragmentarisches oder zertrümmertes Werk ergänzt, sondern ein offenes weiterführt, hätte er vielleicht auch jene Offenheit am Schluß gelassen, damit nun andere Homeriden weitersingen konnten. Aber in «Hermann und Dorothea» zog er es vor, den reinen Geist der Gattung lieber zu verletzen, als seiner Lieblingsdichtung nicht die Weihe der Vollendung zu geben. Ihre Form ist ebenso geschlossen, nach dem Anfang und dem Ende hin, wie nur irgendein klassisches Drama, wie «Tasso» und «Die Braut von Messina».

Es ist sehr eigentümlich, wie früh schon Goethe – mitten in der Zeit des Sturms und Drangs – die Notwendigkeit geschlossener Form empfand, ja, wie das Allerlebnis jener jungen Zeit es war, das ihm die Forderung nach ihr eingab, wenn er auch damals noch ihre «Unwahrheit» schmerzlich empfand. «Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres, allein sie ist ein für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln.»

Wie aber schließt sich die unendliche Reihe eines Maßes; wie, mit einem Worte, endet Dauer? Goethe fand die Lösung dieses Formproblems in der Natur. Er sah, daß die Natur auch die unendliche Verwandlung jeder ihrer Schöpfungen zu einer letzten Grenze und Vollendung führt, und daß durch solche Bildung eines Schlusses erst die Form und die Gestalt entsteht. Er sah auch in das Geheimnis der Natur hinein: es ist die Urkraft der Polarität, die solches wirkt. Dem unendlich-schöpferischen Triebe der Verwandlung wirkt die begrenzende Kraft der Gestaltung entgegen. Der Bildungstrieb ist in sich selbst polar, durch Zweiheit eines. Wie dieses macht, daß die Natur in jedem Augenblicke schon am Ziele ist, daß jeder Teil und jedes Glied schon in sich selbst geschlossen ist, so auch, daß Bildung und Gestaltung eine Grenze hat und zu Bild und Gestalt wird. Diese innerlichste Zweiheit des Gebildes wird schon in der Natur nach außen sichtbar: in der Symmetrie von Blumen, Pflanzen und Kristallen. Symmetrie ist vollendetes Gleichgewicht der beginnenden und endenden Kraft, Einheit durch Polarität, Ruhe durch Spannung.



Schiller wiederum erhob das Goethesche Naturgesetz zu einer letzten Forderung an den freien Geist und nannte es: das Spiel der Schönheit. Seine ganze Ästhetik beruht auf diesem Grunde: daß Schönheit aus dem Gleichgewicht, der Harmonie des unendlichen und des auf Vollendung dringenden Triebes entsteht, wenn beide sich im Spiel zusammenfinden.

Die Geschlossenheit des klassischen Kunstwerkes entstand auf solche Weise und offenbart sich also in der Symmetrie. Was Goethe immer von bildender Kunst verlangte: «Gleichgewicht im Ungleichen, Gegensatz des Ähnlichen, Harmonie des Unähnlichen», das war auch das klassische Gebot an den Menschen wie an das dichterische Werk.

Man sah bereits, wie Goethes Drama so entstand, daß zwei Gestalten, Pole des Menschentums, Enden und Grenzen ihrer Möglichkeit, im Gleichgewicht gegeneinander treten und ihre Spannung zum Austrag und zur Lösung bringen: Antonio – Tasso, Prometheus – Epimetheus. Zwischen ihnen, in der Mitte, steht der Richter, der die Waage hält, das ewige Maß besitzt: der Herzog, Pandora; und von den Grenzen zu der Mitte überleitend, den Kampf erregend und die Spannung lösend, die Symmetrie entgegenwirkender Gestalten: die beiden Leonoren, Epimeleia und Phileros.

Das Drama strengsten Stils beschränkt sich auch auf diese fünf notwendigen Gestalten: Iphigenie, Tasso. Wo aber der Raum der Handlung zu groß ist, um von ihnen ausgefüllt zu werden, wie in Schillers Dramen, und das gewaltige Geschehnis größere Gruppen verlangt, bleibt doch die klassische Grundzahl, eben in der Zahl der Gruppen, immer noch die Form bestimmend. Um solche Symmetrie und Polarität zu erreichen, trieb Schillers Übersetzung des «Macbeth» die Lady und den Lord zu Polen des Menschentums, dem Teufel und dem Engel, auseinander und vernichtete damit die so ganz andere Verteilung des Gewichtes im barocken Stil. Die Symmetrie der Kräfte gestaltete aus sich heraus und ganz von innen her die Symmetrie der Handlung, die von selbst entsteht, wo Gleichgewicht von Kräften sich zum Austrag bringt. So entspricht den fünf Gestalten oder Gruppen auch die Zahl der Akte, aus denen sich das klassische Drama zusammensetzt: Anfang und Ende, Mitte oder Höhe, Aufstieg und Abstieg. Es ist die klassische Kurve des Dramas, und sie ist zu augenfällig, als daß noch etwas über sie zu sagen nötig wäre.

Aber keineswegs blieb dieses Formprinzip der Polarität nur auf das Drama, als die Form der Spannung, beschränkt. Auch die klassische Lyrik wurde von ihm durchdrungen. War doch seine tiefste Quelle



eben in dem Menschentum des Dichters selbst, in seinem Gleichgewicht und Spiel der Kräfte.

Nachdem Klopstock also den lyrischen Gesang nach seinem eigenen Worte von «Symmetrie des Baus» erlöst und «malerisch» gestaltet hatte («der Poet ist kein Baumeister; er ist ein Maler»), wurde nach dem Sturm und Drang die Lyrik wieder ganz architektonisch. Der junge Schiller hatte seinen Gedichten noch den malerischen Grundriß gegeben. Aber er baute nach der philosophischen Epoche um. Kurz vor ihr steht die erste Fassung von den «Göttern Griechenlands», unmittelbar nach ihr die zweite. Dazwischen war ihm die Erkenntnis der klassischen Form aufgegangen. Die Wendung kann nicht deutlicher sein: dort der freie Rhythmus ineinanderströmender Gedanken und Gefühle; hier die ganz symmetrisch angeordnete Polarität: Antike – Christentum, deren Spannung sich zum Schluß in eine höhere Einheit löst: die Kunst.

Von Goethe möge man ein junges und ein spätes Mailed zueinanderstellen. Dort Maigefühl und Liebe in chaotischer Verwirrung. Hier zwischen Maigefühl und Liebe: Symmetrie,

#### Mailed

Wie herrlich leuchtet  
Mir die Natur!  
Wie glänzt die Sonne!  
Wie lacht die Flur.

Es dringen Blüten  
Aus jedem Zweig  
Und tausend Stimmen  
Aus dem Gesträuch.

Und Freud' und Wonne  
Aus jeder Brust.  
O Erd', o Sonne!  
O Glück, o Lust!

O Lieb', o Liebe!  
So golden schön,  
Wie Morgenwolken  
Auf jenen Höhn!

Du segnest herrlich  
Das frische Feld,

Im Blütendampfe  
Die volle Welt.

O Mädchen, Mädchen,  
Wie lieb' ich dich!  
Wie blickt dein Auge!  
Wie liebst du mich!

So liebt die Lerche  
Gesang und Luft,  
Und Morgenblumen  
Den Himmelsduft,

Wie ich dich liebe  
Mit warmem Blut,  
Die du mir Jugend  
Und Freud' und Mut

Zu neuen Liedern  
Und Tänzén gibst.  
Sei ewig glücklich,  
Wie du mich liebst!

Frühling übers Jahr

Das Beet, schon lockert  
Sich's in die Höh',  
Da wanken Glöckchen  
So weiß wie Schnee;  
Safran entfaltet  
Gewalt'ge Glut,  
Smaragden keimt es  
Und keimt wie Blut.  
Primeln stolzieren  
So naseweis,  
Schalkhafte Veilchen,  
Versteckt mit Fleiß;  
Was auch noch alles  
Da regt und webt,  
Genug, der Frühling,  
Er wirkt und lebt.

Doch was im Garten  
Am reichsten blüht,

Das ist des Liebchens  
 Lieblich Gemüt,  
 Da glühen Blicke  
 Mir immerfort,  
 Erregend Liedchen,  
 Erheiternd Wort,  
 Ein immer offen,  
 Ein Blütenherz,  
 Im Ernste freundlich  
 Und rein im Scherz.  
 Wenn Ros' und Lilie  
 Der Sommer bringt,  
 Er doch vergebens  
 Mit Liebchen ringt.

Aber welch ein Unterschied auch noch zwischen einem Gedicht des jungen Goethe und einem von Tieck. Dort Aufstieg, Ruhe auf der Höhe, in der Mitte, Abstieg. Hier die offene, unendliche, rein musikalische Bewegung.

#### An Schwager Kronos

Spute dich, Kronos!  
 Fort den rasselnden Trott!  
 Bergab gleitet der Weg;  
 Ekles Schwinden zögert  
 Mir vor die Stirne dein Zaudern.  
 Frisch, holpert es gleich,  
 Über Stock und Steine den Trott  
 Rasch ins Leben hinein!

Nun schon wieder  
 Den eratmenden Schritt  
 Mühsam berghinauf!  
 Auf denn, nicht träge denn,  
 Strebend und hoffend hinan!

Weit hoch, herrlich der Blick  
 Rings ins Leben hinein!  
 Vom Gebirg zum Gebirg  
 Schwebet der ewige Geist,  
 Ewigen Lebens ahndevoll.

Seitwärts des Überdachs Schatten  
 Zieht dich an,  
 Und ein Frischung verheißender Blick  
 Auf der Schwelle des Mädchens da,  
 Labe dich! – Mir auch, Mädchen,  
 Diesen schäumenden Trank,  
 Diesen frischen Gesundheitsblick!

Ab denn, rascher hinab!  
 Sieh, die Sonne sinkt!  
 Eh' sie sinkt, eh' mich Greisen  
 Ergreift im Moore Nebelduft,  
 Entzahnte Kiefer schnattern  
 Und das schlotternde Gebein;

Trunknen vom letzten Strahl  
 Reiß mich, ein Feuermeer  
 Mir im schäumenden Aug',  
 Mich geblendeten Taumelnden  
 In der Hölle nächtliches Tor.

Töne, Schwager, ins Horn,  
 Raßle den schallenden Trab,  
 Daß der Orkus vernehme: wir kommen,  
 Daß gleich an der Türe  
 Der Wirt uns freundlich empfangen. (GOETHE)

#### Posthornschaft

Weit weg, weit weg,  
 Von allen Schmerzen weg,  
 Durch die Wälder möcht' ich eilen,  
 Niederwärts,  
 Aufwärts,  
 Klüften vorüber und von den steilen  
 Gebirgen rasseln zu tiefen Gründen,  
 Ruhe zu finden.

Pfeifender Wind,  
 Treibe geschwind  
 Schnell und schneller die Rosse ins Dickicht hinein,  
 Laß, o laß die trüben Stunden,



Eilend verschwunden,  
Rastlos nimmer Stillstand sein.

Wo soll ich sie suchen?  
Auf Bergeshöhn?  
Im Schatten der Buchen?  
Wo werd' ich sie sehn?

Die Stunden verfliegen,  
Tag wechselt mit Nacht,  
Die Schmerzen besiegen,  
Die Freuden erliegen  
Der stürmenden Macht.

Ach! weiter, weiter ohne Stillstand,  
Hin, wo der Strom braust,  
Wo von steiler, moos'ger Felswand  
Wind und Woge niedersaust.

Wo Waldesdunkel schattet,  
Wo Wolken sich jagen,  
Und Nacht und banges Zagen  
Mit schwarzen Träumen sich gattet.

Talnieder, bergauf,  
Echo spricht und grüßt herüber,  
Ach! statt dieses Treibens ende lieber,  
Ende, ende diesen trüben Lauf.

Käm' ich nur zum fremden Orte  
In ein wundervolles Land,  
Das kein Auge je gekannt,  
Aber wechselnd Hier mit Dort  
Weiß ich schon die Einsamkeiten,  
Die sich tückisch mir bereiten,  
Kenne schon die trüben Leiden;  
Leiden, Leiden.

(TIECK)

Man gehe endlich auch dem Gleichmaß, der Polarität des inneren Rhythmus nach, der sich in Goethes Nachtlied zwischen der völligen Objektivation der äußeren Welt und dem eigenen inneren Gefühl von ihr vollzieht. Auch hier vollendetes Gleichgewicht zwischen Ich und Welt. Dagegen Eichendorffs Gedicht.

## Nachtlied

Über allen Gipfeln  
 Ist Ruh,  
 In allen Wipfeln  
*Spürest* du  
 Kaum einen Hauch;  
 Die Vögelein *schweigen* im Walde.  
*Warte nur*, balde  
 Ruhest du auch.

(GOETHE)

## Abschied

Abendlich schon rauscht der Wald  
 Aus den tiefen Gründen,  
 Droben wird der Herr nun bald  
 An die Sterne zünden,  
 Wie so stille in den Schlünden,  
 Abendlich nur rauscht der Wald.  
 Alles geht zu seiner Ruh,  
 Wald und Welt versausen,  
 Schauernd hört der Wanderer zu,  
 Sehnt sich recht nach Hause,  
 Hier in Waldes grüner Klause,  
 Herz, geh' endlich auch zur Ruh'!

(EICHENDORFF)

Entscheidend aber ist nun erst für das Problem geschlossener Form, wie sich Anfang und Ende innerlich in ihr zueinander verhalten. Goethe bewunderte an Myrons Kuh, wie die Gestalt den Blick nach innen wendet und so die Gruppe auf die vollkommenste Weise abschließt.

Man kann von Schillers Dramen denn auch wirklich sagen, daß sich ihr Ende auf den Anfang rückbezieht und gleichsam auch den Blick nach innen wendet. Die Jungfrau von Orléans beginnt mit einem Idyll der Natur. Ganz von Notwendigkeit und blind getrieben folgt ein Mensch dem ewigen Gebot. Dann tritt Entzweiung zwischen dem Gebot und Triebe ein. Das Ende ist ein Idyll der Freiheit. Was anfangs nur Naturtrieb war, ist jetzt die freie Tat des Geistes geworden, der das Gebot mit Opfer seiner Liebe, seines Lebens auf sich nimmt. Nicht ein unendlicher Kreislauf hat sich vollzogen; sondern auf höherer Stufe kehrt das Ende des Gedichtes zu seinem Anfang zurück. Was dort Notwendigkeit war, ist zu Freiheit geworden, was dort Natur, jetzt Geist

und Ideal. Es ist im «Wilhelm Tell» nicht anders. Auch hier bezieht sich das Idyll am Ende, diese Ruhe nach erkämpfter Freiheit, auf das Naturidyll zurück, mit dem die Handlung anfängt. Der Gang der Handlung ist bei Schiller stets derselbe, den er in dem Gedicht «Spaziergang» nimmt: ausgehend von ursprünglicher Natur durch völlige Entzweiung, bis zur Rückkehr in Natur auf höherer Freiheitsstufe. Es ist ein Gang von Grenze zu Grenze. Die Möglichkeiten sind erschöpft. Das Ende wendet sich zum Anfang zurück. Die Dichtung ist geschlossen.

Es ist in Goethes Dichtung, ohne jene ethische Gedanklichkeit, nicht anders. In «Hermann und Dorothea» wird das ruhende und friedliche Idyll des anfänglichen Zustands durch Bewegung und Entzweiung ganz zerstört, um dann am Ende wieder mit dem nun dauernden und sicheren Frieden rückzukehren. So ist es bei Goethe stets. Ein bewegendes Moment tritt in den Zustand der seligen Ruhe und bringt ihn auf der Dauerstufe wieder zu sich selbst zurück. Das konnte auch bei Goethe auf tragischem Wege geschehen. Die tragische Rückkehr ist in den «Wahlverwandtschaften». Hier ist der Tod die Rückkehr in verlassene Bahn und dauernde Beendung aufgeregtester Bewegung. «Und so lag denn auch dieses vor kurzem zu unendlicher Bewegung aufgeregte Herz in unstörbarer Ruhe.» Wie ein umfassendes Symbol der klassischen Geschlossenheit ist «Pandoras Wiederkehr». Sie hat mit ihrer Trennung die Pole des einst seligen Menschentums geschieden und schließt sie mit ihrer Rückkehr wiederum zu einem Dauerbund, zur Einheit und Vollendung.

Die klassische Geschlossenheit schloß auch, wie Goethe schon bei jener antiken Gruppe Myrons bemerkte, alles aus, was außerhalb des Kunstwerks liegt. Das klassische Gedicht ist eine isolierte Welt, ein seliger Kosmos. Es hat alles in sich, was ihm notwendig ist, damit es in sich selber selig sei und dauere. Es ist nur durch sich selbst. Dies war es, was Schiller immer wieder zu dem dramatischen Gegenstand des Maltheserordens hinzog: daß dieser Orden sich im Moment der dramatischen Handlung wie von selbst isoliert und eine Welt für sich ist: «Alle Kommunikation mit der übrigen Welt ist durch die Blockade abgeschlossen, und nur die Eigenschaften, die ihn zu dem Orden machen, der er ist, können in diesem Moment seine Erhaltung bewirken.» Man wird erkennen, daß auch das Heer im «Wallenstein», das von den Bergen eingeschlossene Volk im «Wilhelm Tell» solche Welten sind, die sich nur durch sich selber halten. Aber auch das kleinste lyrische Gedicht kann solch ein in sich selber seliger Kosmos, ein Mikrokosmos

sein. Noch einmal sei hier Goethes Nachtlied herangezogen, das, indem es Stein, Pflanze, Tier und Mensch, die äußere und die innere Welt umfaßt, ein in sich selber selig ruhendes All bedeutet.

Wenn im klassischen Gedicht jene unendlichen Schwingungen des Gefühls, die über jede Grenze tragen, nicht erregt werden, und wenn auch die unendliche Natur in ihm nicht jene öffnende Rolle spielt, wie im romantischen Gedicht, so kommt das eben daher, daß diese klassische Welt nach allen Seiten hin geschlossen bleiben will. In ihr ist die Natur nichts anderes als der Raum, in dem sich plastisch umschlossene Gestalten bewegen; oder sie wird, wie in Goethes Nachtlied, vom unbeseelten Element über Pflanze und Tier hin bis zum Menschen emporgesteigert, der ihre Grenze und ihr Abschluß ist. Man vergleiche daraufhin einmal den «Wilhelm Meister» mit dem «Sternbald», die «Jungfrau von Orléans» mit der «Genoveva»; wie Goethe und Schiller die menschlichen Gestalten aus der begleitenden Natur, der umgebenden Landschaft herausheben und isolieren, Tieck aber auch die menschlichen Gestalten gleichsam nur wie Stimmen einer unendlichen Weltharmonie oder doch wie Melodien mit der unendlichen Fülle der Begleitung von Natur, Landschaft und Leben behandelt. Selbst wenn man lyrische Gedichte Goethes mit solchen Eichendorffs vergleicht: wie isoliert erscheint dann Goethes dichterische Welt, und wie verliert sich Eichendorff in alle Ferne, Tiefe und Unendlichkeit der Landschaft und der Stimmung; wie spielen Zeit und Raum hier mit.

#### Geistesgruß

Hoch auf dem alten Turme steht  
Des Helden edler Geist,  
Der, wie das Schiff vorübergeht,  
Es wohl zu fahren heißt.

«Sieh, diese Sehne war so stark,  
Dies Herz so fest, so wild,  
Die Knochen voll von Rittermark,  
Der Becher angefüllt;

Mein halbes Leben stürmt' ich fort,  
Verdehnt' die Hälft' in Ruh,  
Und du, du Menschen-Schifflein dort,  
Fahr immer, immer zu!» (GOETHE)



## Ständchen

Auf die Dächer zwischen blassen  
 Wolken scheint der Mond herfür,  
 Ein Student dort auf der Gassen  
 Singt vor seiner Liebsten Tür.

Und die Brunnen rauschen wieder  
 Durch die stille Einsamkeit  
 Und der Wald vom Berge nieder,  
 Wie in alter schöner Zeit.

So in meinen jungen Tagen  
 Hab ich manche Sommernacht  
 Auch die Laute hier geschlagen  
 Und manch lustges Lied erdacht.

Aber von der stillen Schwelle  
 Trugen sie mein Lieb zur Ruh –  
 Und du, fröhlicher Geselle,  
 Singe, sing nur immer zu.

(EICHENDORFF)

Wenn aber Rückkehr des Endes zum Anfang die klassische Form in sich selber schloß, so wird man wohl zunächst daran denken, daß ja doch Rückkehr gerade der Grundgedanke der Romantik war. Ihr Blick war immer rückwärts gewendet, bis zum Anfang der Geschichte hin, und sie war rückwärtsschauendes Prophetentum in diesem Sinne: daß sie den Weg des Geistes als seine Rückkehr in das verlorene Paradies betrachtete. Ideal ist, was einst Natur war. Dieses Wort von Hölderlin war Losungswort der ganzen Romantik. Mußte dies nicht auch die Form der romantischen Dichtung schließen? Mußte sich nicht auch in ihr ein Weg von Grenze zu Grenze vollenden? In der Tat: es geschah so im «Ofterdingen» von Novalis, der diesen Weg der Romantik wirklich als eine solche Rückkehr geht und ganz vollendet. Wenn man beim homerischen Epos einmal von klassischer Offenheit und Unendlichkeit sprechen mußte, so hier von einer romantischen Geschlossenheit. Aber was schließt sich denn in diese romantische Form? Sie ist nach einem Worte von Novalis ja doch nur «Abriß, Abbreviatur» der Unendlichkeit. Denn dieser Weg der Rückkehr ist in Wahrheit ein unendlicher. Sein Ziel liegt in der Unendlichkeit. Die Kunst und die Erkenntnis Schillers ruhte darauf, daß die Natur in jedem Augenblick der Zeit von einem freien Geiste wiederherzustellen ist als Ideal, wie er es selbst mit seinem klassischen Kunstwerk tat. Die Erkenntnis der

Romantik und ihr neues Zeiterlebnis war, daß in der Zeit nichts wiederkehren kann. Das war es ja, was die Romantik zu einer niemals zu stillenden Sehnsucht machte. Sie sehnte sich nach rückwärts in die Zeit, die doch unendlich schöpferisch und vorwärtsschreitend ist, und dieses mußte auch den Weg der Romantik unendlich machen; und nur als Märchen und Traum konnte sie die Erreichung ihres Zieles dichten, wie im «Ofterdingen»; und nur eine Form der Rückkehr konnte die romantische Bewegung wirklich wiedergeben: die Form des Kreises, die unendlich in sich selbst zurückläuft, dieses Sinnbild der Unendlichkeit, nicht der Vollendung. Darum liebte die Romantik solche Formen wie Rondos und Ritornells und jene Dichtungen des Orients, von denen Goethe, damals der Romantik zugeneigt, einmal sagte: «Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß, und daß du nie beginnst, das ist dein Los. Dein Lied ist drehend, wie das Sternengewölbe, Anfang und Ende, immerfort dasselbe.»

### Der Hirt

Wenn ich still die Augen lenke  
Auf die abendliche Stille  
Und nur denke, daß ich denke,  
Will nicht ruhen mir der Wille,  
Bis ich sie in Ruhe senke.

Weil noch mild der Mittag glühte,  
Wollt' ich an der Quelle liegen,  
Mich in süße Bilder wiegen.  
Da kam Anmut ins Gemüte,  
Alle Wehmut zu besiegen.

Wenn ich an das Bild gedenke,  
Auf die abendliche Stille  
Nun die stillen Augen lenke,  
Will nicht ruhen mir der Wille,  
Bis ich sie in Ruhe senke. (FR. SCHLEGEL)

Auch das Drama Tiecks hat diese Form des Kreises. So wie «Genoveva» als Vision des heiligen Bonifazius aufsteigt, so versinkt sie auch am Ende wiederum als solche. Die Märchenwelt des Oktavian steigt aus dem Wald und der Musik des Anfangs auf und endet in dem gleichen Wald und in die gleiche Musik. Es ist, als wäre nichts dazwischen gewesen. Was ist hier noch Anfang und was Ende? In seinen Komödien hat denn auch Tieck den Prolog an das Ende, den Epilog an den An-

fang gesetzt. «Es ist ein Zirkel, der in sich selbst zurückkehrt, wo der Leser am Schluß gerade ebensoweit ist als am Anfang.» (Tieck.) «Warum», fragte Tieck einmal, «muß denn alles einen Schluß haben – fangen wir nur an, um wieder aufzuhören?» Und welcher Schluß, so fragte er am Ende des «Zerbino», ist denn wohl ganz geschlossen? Könnte denn nicht nach dem letzten Akt der Vorhang wieder aufgehen und so unendlich fort? Aller Schluß ist Willkür. – Goethe aber gab als Grund für seine Umarbeitung der «Stella» an, daß ihr «früherer Schluß durchaus keiner gewesen sei; nicht konsequent, nicht haltbar, eigentlich nur ein Niederfallen des Vorhangs».

Über das Ende ihres Romans «Florentin» schrieb Dorothea Schlegel an Friedrich:

«Und hiemit soll es nun endigen?» so wirst Du freilich nicht fragen, aber Du siehst voraus, daß es viele andre fragen werden, die einen ordentlichen befriedigenden Schluß ungern vermissen. *Befriedigenden Schluß!* Sieh, mein Freund, bei diesem Wort mußte ich aufhören und konnte lange nicht weiterschreiben. Es war mir, als müßte ich mich besinnen, was denn wohl ein *befriedigender Schluß* sei? Was den meisten so erscheint, ist es nicht für mich. Ach, da in der Wirklichkeit, in der Gewißheit, da geht mir erst alle Wehmut und alle Unbefriedigung recht an. Meine Wirklichkeit und meine Befriedigung liegt in der Sehnsucht und in der Ahnung. – Ich hatte meine Augen aufgehoben, und sieh da, die Sonne war untergegangen; mir gegenüber lagen die schönen Berge im herbstlichen bläulichen Duft; die höchste Spitze schimmerte und flammte in der Glut des scheidenden Strahls, während das übrige im tiefen Schatten versank; und als ich noch erfreut und bewegt hinsah und die weißen Streifen am Himmel zu wunderbaren, leichten, durchsichtigen Gestalten sich formen und wieder zerstören sah, und ich kindlich bald eine gewohnte Gestalt des Lebens, bald eine überirdische Erscheinung oder willkürliche Geburt einer übermütigen Phantasie darin erkennen wollte, da blickte plötzlich jenseits über das Gebirg herüber der Silberschimmer des Mondes, als ob er von der scheidenden Sonne gesandt wäre, uns für ihre Trennung zu trösten. Denk Dir das ganze Bild! Es war Ruhe, Bewegung und Verkündigung – Verheißung der ewigen Gegenwart, des neuen Daseins bei der anscheinenden Beendigung.

Wie Du nun lächelst über diese Dithyrambe und nicht begreifst, wie mich dieser Eifer so inmitten der besonnenen Ruhe befallen kann! O ich bitte Dich, finde es nicht unschicklich, und laß es Dir auch hier

wie immer von mir gefallen, daß ich alles durcheinanderwerfe und überall *ganz* bin, wie ich bin; es ist mir jetzt klar geworden und ich weiß keine andere Manier zu erfinden, Dir deutlich zu machen, was mir klar geworden; nämlich, daß ein Gedicht keinen schließlicheren Schluß zu haben braucht als ein schöner Tag.»

Die Form des romantischen Gedichtes mußte also innerlichst offen bleiben, weil sie sich nicht aus Polarität bildete. Es fehlte dem romantischen Menschentum der Trieb zur Begrenzung und Vollendung, weil sein Ziel in der Unendlichkeit lag. Es hat den einen, ungehemmten Trieb: «zum Vater hin». Es war ein Strom, der jede Fessel abgeworfen hatte. Wenn Zweiheit herrschte, war es nicht das Gleichgewicht, die Harmonie, das Spiel der Kräfte, sondern eine offene Zweiheit: Disharmonie. Friedrich Schlegel unterschied von der ästhetischen Tragödie der Antike, die mit Lösung endigt: die disharmonische Tragödie der Romantik, die über ihren Schluß hinaus unheilbar dissonierend bleibt. Dies Drama entstand nicht aus jener klassischen Spannung gleichgewichtiger Kräfte; «Penthesilea» hat keinen Gegenpol wie «Tasso». Es hat auch darum nicht jene Kurve der Handlung, die ihre Höhe und Entscheidung in der Mitte hat. Hölderlins Gedanke von der tragischen Zäsur der Griechen, die nach dem Anfang oder Ende hin gelegen ist, spricht doch in Wahrheit nicht das klassische Gesetz aus, sondern das des «Empedokles» und der Tragödie Kleists.

Nur eine Art symmetrischer Zweiheit wurde auch von der Romantik anerkannt. Die klassische Geschlossenheit kam, wie man sah, dadurch zustande, daß sich zwei Kräfte spannten und in Einheit sich zusammenfanden. Die heilige Zahl der Romantik aber war die Drei. Ihr sangen Schelling und die Schlegel wahre Hymnen. A.W. Schlegel nannte sie den «Rhythmus der unendlichen Zeit». Denn sie entsteht, indem sich Einheit in sich selbst entzweit und diese Zweiheit sich nun schöpferisch durch eine neue Geburt vermittelt, die selbst schon wieder den Keim zu neuem Widerstreit und neuer Schöpfung in sich trägt. Das Urbild solcher Dauer ehrte man in den Terzinen Dantes. Man sieht: hier ist die Zweiheit nicht mehr Grund geschlossener Form, nicht statisch ruhendes Gleichgewicht, das zeitlos und unwandelbar vollendet macht; sie führt vielmehr zur offenen Form, zur Dauer der Unendlichkeit, zur schöpferischen Entwicklung der Zeit, weil sie sich nicht in Einheit, sondern Dreiheit löst und so zu ewig neuer Schöpfung treibt. Aber diese Form war doch schon eine Art von Synthese des klassischen und romantischen Geistes, und man wird sie auch erst nach



der Romantik, in Hegels Philosophie und in Hebbels Dichtung verwirklicht finden.

Die Gedichte der Romantik haben somit immer etwas vom Fragment, und es ist auch kein Zufall, daß solche, die innerlich geschlossen und schon im Geist vollendet waren, wie der «Ofterdingen», fragmentarisch blieben. Es war nicht nur der frühe Tod seines Dichters, der diese schmerzliche Offenheit ließ. Es bestand in der Romantik ein Widerstand gegen die Vollendung, der sich ganz deutlich gegen die klassische Richtung wendete. Daß der «Demetrius» Fragment blieb, war ein Sieg des Schicksals und des Todes. Goethe hätte ohne die Vollendung des «Faust» nicht sterben können. Tieck aber sandte einmal «Seelen zu künftigen Gedichten» in die Welt, und es ist, als ob überhaupt den romantischen Dichtern der Keim mehr als die Frucht und die unendlich offene Möglichkeit mehr als die zu Leib gewordene Verwirklichung am Herzen lag. Es ist sehr merkwürdig, wie die Übersetzung einer Horazischen Ode von Novalis schon dadurch einen so unantiken, romantischen Charakter erhält, daß sie – vielleicht mit Absicht? – fragmentarisch blieb und gleichsam ins Unendliche forttröt:

So dünkt mir seltsam und fremd  
Der Flüsse Gewässer,  
Der einsame Wald...

Die neueste und eigenste Form der Romantik, die vor ihr überhaupt nur Lichtenberg gepflegt hatte, war denn auch wirklich das Fragment; wenn man hier von einer Form sprechen darf, wo es sich in Wahrheit um die Vernichtung der Form handelte. Die Fragmente von Fr. Schlegel, Novalis, Schleiermacher, und zwar ganz besonders die von Schlegel, sind vielleicht die romantischsten und auch die fruchtbarsten Gaben dieses Kreises, wenn sie auch gewiß nicht Früchte sind. Sie sind auch am weitesten von der klassischen Form entfernt, deren Vollendung sie zu höhnen scheinen. Gewiß hat Fr. Schlegel einmal gesagt: «Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerk von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.» Aber er meinte nicht die klassische Vollendung und Geschlossenheit, sondern jene eben, welche nach einem Worte von Novalis nur die «Abbreviatur» der Unendlichkeit ist. Diese Fragmente des Athenäums sind ja in Wahrheit: Behauptungen ohne Beweis, Prophezeiungen und Forderungen ohne Realität, Fragen ohne Antwort, Reize ohne Befriedigung, Versprechungen ohne Erfüllung. Sie sind wie Blütenstaub, in die Luft gestreut; wie Blitze, die das Dunkel, welches sie für

einen Augenblick zerreißen, nur noch dunkler machen. Sie sind Triumphe der gewollten Unverständlichkeit und Paradoxe, deren Auflösung eben nur in der Unendlichkeit gelegen ist. Aus jedem dieser Fragmente ließe sich ein Buch von vielen Bänden machen, was aber ihren Sinn nur ganz zerstören und sie auch keineswegs erschöpfen würde. Denn ihre Offenheit ist innerlich, und die Spitzen dieser «Igel» sind gegen die Vollendung der klassischen Form gerichtet.

Was wollte nun die Form der Klassik in sich schließen und restlos zur Erscheinung bringen? Im letzten Grund: das ewige Gesetz, das Urbild. Goethe nannte das ein dichterisches Motiv, was sich in allen Zeiten wiederholt hat und wiederholen wird. Wie konnte aber nun endliche Wiederholung in die eine Form geschlossen werden, so daß sie wirklich in ihr gegenwärtig ist? Dieses Problem wurde von dem klassischen Stil durch das Gesetz der symbolischen Repräsentation gelöst. Unendliche Wiederholung eines Maßes kann durch das eine Maß vertreten werden, das für alle seine Vielheit stehen kann.

Man sah schon, wie die Gliederung des klassischen Gedichtes darauf beruhte, daß jeder Teil hier schon das ganze Werk symbolisch in sich schloß, schon selbst das Maß war, das gleich dem Zeitmaß eines Rhythmus durch die Dichtung dauert. Dies war auch auf die Ganzheit von Gestalten, Dingen, Handlungen und Massen anzuwenden. Auch sie können schon durch einen Teil vertreten werden, und also ist es wesentlich, sie ganz zu geben. Goethe nannte solche Repräsentation: den Lakonismus oder Symbolismus der Kunst. Ein kleines Flämmchen, so pries er an einem Bilde der christlichen Antike, stellt einen flackernden Holzstoß dar. Das natürliche Feuer wird vorgestellt, nur ins Enge gezogen zu künstlerischem Zweck. Es ist die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild und doch mit dem Gegenstand identisch.

Die Erkenntnis und Anwendung der symbolischen Form ging dem Geiste Schillers nach seiner philosophischen Epoche auf, als er den «Wallenstein» dichtete, und diese neue Form allein ermöglichte ihm die Bewältigung der ungeheuren Masse. Es ist sehr merkwürdig, wie ihm diese Erkenntnis an Shakespeare aufging, dessen Form in Wahrheit doch eine gänzlich andere ist. Er sah nun Shakespeare mit dem klassisch gewordenen Auge; und so glaubte er, im «Julius Cäsar» das Volk nach dem gleichen Prinzip wie bei den Griechen dargestellt zu sehen: mit kühnem Griff nimmt Shakespeare ein paar Figuren, ein paar Stimmen aus der Masse heraus und läßt sie für das ganze Volk gelten. Man sollte sich, so meint nun Schiller, darüber Klarheit ver-

schaffen, was die Kunst von der Wirklichkeit wegnehmen muß; das Terrain würde lichter und reiner, und für das Große würde Platz. Diese Meinung vertiefte sich noch beim Studium von Shakespeares historischen Dramen. Was Schiller am meisten an ihnen bewunderte, war «die Kunst, Symbole zu gebrauchen und durch sie zu repräsentieren, was sich nicht präsentieren läßt». Von nun an hielt er die Einführung «symbolischer Behelfe», welche die Stelle des nicht darstellbaren Gegenstandes vertreten, für den besten Weg zur Überwindung des Naturalismus. Der Gebrauch des Symbols, sagte er, müßte die Poesie reinigen und ihre Welt enger und bedeutungsvoller zusammenziehen. Er gebrauchte es also zum ersten Male beim «Wallenstein», um die Massen durch diese Form zu bewältigen. Er hätte es aber nie so, wie er es tat, gebrauchen können, wenn nicht eben schon seine Anschauung der Masse die gewesen wäre: daß sich in ihrer Fülle ein durch alle durchgehendes und gleiches Prinzip erkennen läßt; daß die Masse ein Maß besitzt. Denn wie hätte er sie sonst durch ein solches repräsentieren können? Niemals kann eine wirklich qualitative Vielheit durch eine Zahl ersetzt werden; sie kann nur angedeutet werden durch ein Sinnbild. Nur quantitative Vielheit, nur Zahl kann durch das eine Maß vergegenwärtigt werden. Er mußte also diese Anschauung haben: daß die Masse eines Volkes, eines Heeres, auf ein Maß zu bringen sei, weil sich in ihr durch jeden einzelnen hindurch ein Gleiches, Menschliches repräsentiert, und dieses herauszuheben und zum Symbol, zum Maß der ganzen Masse zu machen, das sah er nun als die Aufgabe an, die er zunächst in der symbolischen Vertretung des Heeres durch die wenigen Typen des Vorspiels leistete. Denn zuerst mußte das Heer als Fundament der ganzen Wallensteinwelt gegründet und vergegenwärtigt werden. Noch einmal zieht sich dann, im zweiten Drama, die Vielheit dieser namenlosen Gattungen (Wachtmeister, Kürassier) zu den geschlossenen Gestalten der Generale zusammen, um endlich noch einmal zu einer letzten Vereinfachung und Repräsentation in der einen, alles in sich schließenden Gestalt des dritten Dramas, in Wallenstein, sich zu krönen. Mit grandioser Einfachheit hat die symbolische Formung den ungeheuren Bau vom Fundament bis zur Spitze gleich der zeitlosen Form einer Pyramide emporgeführt, so daß nichts außer ihm blieb, sondern alles in ihn eingeschlossen und in ihm gegenwärtig wurde. Noch einmal hat sich diese Form bewährt, als es ein Volk zur Anschauung zu bringen galt, im «Wilhelm Tell», und wieder wurde die unendliche Vielheit in den typischen Repräsentanten der Kantone, der Stände, Berufe und



menschlichen Alter gestaltet, und alles wiederum noch einmal symbolisch zu der Gestalt des Helden zusammengezogen, der das ganze Volk in sich repräsentiert und darum auch nicht als einer unter anderen, sondern abseits steht, und dessen eigenes Drama auch das Drama der allgemeinen Befreiung ist.

Für Goethe kam eine Bewältigung solcher Massen, an denen Schillers formende Kraft sich so gern versuchte, nur wenig in Betracht. Im «Egmont» hatte er noch das Volk nicht durch symbolische Repräsentation, sondern nach der Weise Shakespeares dargestellt, das heißt: er hatte die Masse nur in einzelnen Stimmen angedeutet und die ganze so gestellt, daß sie sich in die unendliche Raumtiefe der Dichtung verlor. Nur die gleichsam, die am weitesten sich nach vorn drängten, wurden deutlich und lösten sich los. Was übrig blieb, war ungeformte, dunkle Masse, die über jede Grenze der Anschauung hinausging. Als ihm auf der Höhe seiner klassischen Kunst der Gegenstand, «Die natürliche Tochter», noch einmal Gelegenheit bot, wie Klärchen damals, nun Eugenie flehend vor dem Volke zu zeigen, da wich er aus und verlegte dieses hinter die Bühne. Im zweiten Teile des «Faust» hat er nach klassischem Stilgesetz das Volk zu einem Chor gemacht, wie es das Drama der Griechen tat. In der «Natürlichen Tochter» aber zog er die Vielheit jener Stände und Massen, die in die Form des Dramas eingeschlossen werden und in ihr gegenwärtig sein mußten, symbolisch zu einzigen Gestalten zusammen, sie namenlos lassend («Herzog», «Hofmeisterin», «Secretär», «Gerichtsrat») und zweierlei damit gewinnend: die Weite der symbolischen Bedeutung und die Enge der symbolischen Form. Um dieses handelte es sich ja immer, bei Schiller und bei Goethe, auch wenn das Problem der Masse nicht in Frage stand, und beides war natürlich eines im Grunde, nur von innen und außen gesehen. Die Menschen, Dinge und Begebenheiten im Drama sollten die zeitlose Bedeutung typischer Gültigkeit haben und die innere Notwendigkeit unendlicher Wiederholung. Die unendliche Vielheit und Wiederholung aber, die außerhalb des Dramas liegt, sollte im Drama die Einheit einer ganz geschlossenen, gegenwärtigen, einmaligen Gestalt empfangen. Dies klassische Stilgesetz, welches sowohl den Lakonismus wie die Bedeutungsweite der klassischen Dichtung umfaßt, beherrscht sie, von ihren menschlichen Gestalten angefangen, worüber nichts weiteres mehr gesagt zu werden braucht, bis zu jedem Auftritt, jeder Geste, jedem Wort. Die Szene der Jungfrau von Orléans mit dem jungen Montgomery: sie steht für alle, welche sich in gleicher Weise wiederholen mußten. Die Wahnsinnszene des Orest: nur diese



einzig stellt seinen Wahnsinn dar. Die Form ist Einheit, die Bedeutung Vielheit, und dies geschieht, weil nur die wesenhaften, ewigen Züge dem Bilde eingetragen werden. Man weiß, daß auch die Aufführungen auf dem Theater in Weimar bis in die Einzelheiten der Regie hinein sich ganz nach diesem Stilgesetze richteten. Zwei Kämpfer standen für die feindlichen Heere; ein Trompetensignal stand für die Schlachtmusik.

Wie stand nun die Romantik zu dieser entscheidenden Form der Symbolik? Auch sie wollte eine Welt gestalten, welche sich in keinem Einzelfall erschöpft. Auch sie wollte, daß ihr Gedicht das Universum bedeutet, jedes ihrer Gedichte. Aber die Welt, an welche die Romantik dachte, war nicht die Welt des zeitlosen Gesetzes, sondern der unendlichen Dauer, der Liebe und der Schöpfungskraft. Zeitloses Gesetz ist in einem einzigen Falle, einer einzigen Gestalt zur Erscheinung zu bringen, welche für all seine Wiederholung stehen kann. Aber in der unendlichen Liebe wiederholt sich nichts, sondern sie ist die Verwandlung von allem in alles, niemals sich selber gleich, mit immer neuen Schöpfungen die Zeit erfüllend. Unendlichkeit mit einem Wort hat kein Maß. Wie könnte also ein solches für sie stehen? Daß die Romantik nicht die klassische Symbolik hatte, ist keine Frage ihrer Form. Es war nicht ein und der gleiche Gehalt, der sich in klassischer und romantischer Form gestaltete. Sondern der völlig verschiedene Gehalt bedingte notwendig die verschiedene Form. Unendlichkeit läßt sich nicht in klassische Symbolik schließen. Sie läßt sich überhaupt nicht schließen, sondern verlangt die Offenheit der Form. Volk ist für die Romantik nicht eine Vielheit in sich selbst geschlossener Gestalten, von denen eine für alle stehen könnte, sondern eine unendliche und sich in Raum und Zeit verwandelnde Einheit, die niemals in einer umgrenzten Gestalt, oder auch in vielen nicht, erschöpfend zu umfassen ist. Im Drama Tiecks herrschte denn auch das Shakespearesche Prinzip: die Masse verliert sich in die Tiefe des Raumes, und einzelne nur, die keineswegs sie ganz repräsentieren, lösen sich aus ihr und werden Stimmen.

Wenn aber die eigentliche Absicht der Romantik immer über jede Form hinausging und im Gedichte gleichsam nur begonnen werden konnte, so machte doch die Romantik auch den Versuch, die Unendlichkeit wirklich zu umschließen, zu symbolisieren, so wie die Klassik die zeitlose Welt symbolisierte. Es gibt eine Wissenschaft, welche die Unendlichkeit mißt, und dies ist die Mathematik. Man sah bereits, wie die Romantik sich nun wirklich der mathematischen Formen und

Zahlen bediente, des Kreises etwa, der transzendentalen Linie und der Drei, nicht um der leeren, ausdruckslosen Abstraktion willen, sondern um die Unendlichkeit durch eine vollkommene Figur zu begrenzen und darzustellen; wie sie die romantischen Formen ganz mathematisch konstruierte, das Sonett als Kubus etwa, was übrigens schon Herder zur Konstruktion des orientalischen Parallelismus und auch sonst versucht hatte. Dies ist der mathematische Symbolismus der Romantik.

Man erinnert sich, wie Goethes Abneigung gegen die Mathematik mit seinen Jahren wuchs. Er, dessen Dichtung die Kunst des Maßes war, lehnte die Wissenschaft der Messung ab. Metrik stand gegen Mathematik. Es war jedoch nicht einmal der mathematische Wille, Unendlichkeit zu messen – nicht dieser gleichsam romantische Wille der Mathematik, was Goethe an ihr abstieß. Sondern es war ihre reine Abstraktion: daß sie die organische Natur, Erscheinung wie Anschauung gleichermaßen vernichtet. Daß sie für die lebendige Vielheit und Gestalt nur Zahl und Figur in einen luftleeren Raum stellt, in dem der Mensch nicht atmen kann. Ihre dauernde und ruhende Notwendigkeit – auch Goethe suchte sie. Diese aber hatte für ihn nicht die Kraft der Überzeugung trotz des Beweises. Denn ihn überzeugte nur die Verwirklichung in lebendiger Gestalt. Mathematik ist Maß, Proportion, Symmetrie, Wiederholung, alles also, was auch die klassische Form ist. Aber Goethe wollte das Gesetz in der einen Erscheinung sehen, welche mit ihrem Leben gleichsam für das Gesetz einsteht und bürgt. Die Mathematik ist Symbolik. Aber im klassischen Sinne ist sie nicht symbolisch. Denn zur klassischen Symbolik gehört als wichtigstes Moment die Anschauung, ohne die alles offen und unendlich bleibt. Die Anschauung schließt das zeitlose Gesetz in sich ein und macht es gegenwärtig.

Es gibt kaum etwas, worum in der Poetik mehr gestritten wird als die Anschauung. Die einen machen sie zum Maßstab aller Bewertung überhaupt: was nicht anschaulich ist, gehört dem Reiche der Kunst nicht an. Andere aber leugnen die Möglichkeit schlechthin, daß die Dichtung überhaupt imstande sei, durch Sprache Anschauung zu wecken. Denn, sagen sie, es gehört zum Wesen der Sprache, daß sie ganz geistig und abstrakt sein muß. Wie so vieles ist auch dieser noch heute lebendige Streit vom Standpunkt der Geschichte aus ein Unfug. In Wahrheit handelt es sich um gar nichts anderes als um zwei Stile, über deren Wert keine Wissenschaft entscheiden darf, welche mehr sein will als der Ausdruck einer zeitlichen Richtung; zwei Stile, die so tief aus den ewigen Grundtrieben der menschlichen Geistigkeit sich gestalten und ablösen, daß, wo solche Bewertung und Bemessung mit dem An-

spruch der Wissenschaftlichkeit auftritt, sie ganz verwerflich und verderblich ist. Von einem romantischen Gedicht Anschauung zu fordern, ist ganz ebenso sinnlos, wie von einem klassischen Gedicht die rein musikalische und abstrakte Wirkung. Unendlichkeit läßt sich, selbst wenn es der Dichter wollte, niemals zur reinen Anschauung bringen, und die zeitlose Idee nicht ohne sie zum Ausdruck. Die Ästhetik hätte einen großen Schritt getan, wenn sie sich von ihrer einseitigen und darum notwendig falschen Dogmatik und Streiterei zu der Anerkennung der beiden Stilmöglichkeiten bekehren würde. Das Leid natürlich trägt heute ganz allein die Romantik. Denn so selbstverständlich scheint durch Gewöhnung und Erziehung der klassische Standpunkt, daß hiergegen kaum aufzukommen ist, und die romantische Dichtung immer noch unter der Gerichtsbarkeit der klassischen Anschauung steht.

Der Zusammenstoß der Stile geschah schon im Kampfe des Sturms und Drangs gegen den Klassizismus. Man pflegt noch heute Lessing als den eigentlichen Überwinder der malenden Poesie zu bezeichnen, weil sein «Laokoon» die Grenze zwischen der dichtenden und bildenden Kunst feststellte. In Wahrheit hat erst Herder sie besiegt, und seine Auseinandersetzung mit Lessing in den «Kritischen Wäldern», die sich um diesen Angelpunkt dreht, ist vielleicht der entscheidendste Schritt zum Sturm und Drang gewesen. Denn Herder zeigt in ihr, daß Lessing trotz seiner Sonderung doch immer noch auf dem alten Standpunkt der Anschauung stehen geblieben war. Denn mochte er auch lehren, daß die bildende Kunst als die Kunst des Nebeneinander im Raume das ruhende Bild zur Anschauung zu bringen habe, die Dichtung aber als Nacheinander in der Zeit nur durch Bewegung und Geschichte das Bild erzeugen kann, so war damit in Wahrheit doch nicht das Ziel der beiden Künste, sondern nur ihr verschiedener Weg zum gleichen Ziele unterschieden. Auch das Ziel der Dichtung war noch für Lessing: Anschauung eines fertigen Bildes. Nur sollte diese Anschauung in der Zeit entwickelt werden. Den Schild des Achilles etwa bildhaft vor die Phantasie zu stellen, war Ziel des Homer. Zu diesem Zwecke aber malte er nicht das Nebeneinander seiner Teile hin, sondern stellte seine Entstehung, seine Geschichte dar. Man sieht, was schon Herder sah: der ganze Unterschied der Künste löste sich hier in einen bloßen Unterschied der Technik, nicht einmal der Form auf. Die Homerische Bewegung war nach Lessing nur das technische Mittel, um die Anschauung eines Bildes am Ende der Bewegung zu bewirken. Hier nun setzte Herder ein, und seine Kritik gab einem neuen Erlebnis



Ausdruck. Die Geschichte, heißt es nun, der Weg, die Bewegung ist keineswegs ein «Kunstkniff» des Homer gewesen, sondern selbst schon Zweck und Ziel der Dichtung. Nicht die Technik und der Weg unterscheidet Sprachkunst und Malerei, sondern ihr ganz verschiedenes Ziel. Die bildende Kunst bezweckt ein «Werk», das auf einmal, simultan, da ist, ein abgeschlossenes, ruhendes Werk. Die Dichtung aber will kein Werk, sondern sie will wirken, die Seele in Bewegung setzen, Energie erwecken. Der Grundbegriff der Dichtung ist die Kraft. Der Weg ist in der Dichtung also selbst schon Ziel. Wenn Homer nicht den Schild, sondern seine Entstehung darstellt, so war sein Ziel nicht das Bild, sondern die Aktivität, die energische Kraft zu bilden.

Man wird aus dieser Auseinandersetzung zwischen Lessing und Herder sofort erkennen, daß es sich hier um mehr als ein Spezialproblem der Poetik handelt. Der Wille zweier Generationen steht in Frage. Denn ganz deutlich klingt aus dieser Unterscheidung Herders zwischen der malenden und dichtenden Kunst, zwischen Werk und Energie, die eigene Entscheidung heraus: das Erlebnis der neuen Generation kann sich nur in einer Kunst der Energie, der Kraft, der Bewegung, der Zeit zum Ausdruck bringen. Der Sturm und Drang ist dichterisch in diesem Sinne. Bald aber fand Herder auch die Möglichkeit, daß auch die bildende Kunst zum Ausdruck des neuen Erlebnisses werden könnte. Dies geschah in einer der genialsten und anregendsten Schriften Herders: Plastik genannt. Denn nun scheidet er innerhalb der bildenden Kunst, was Lessing versäumt hatte, den malerischen und den plastischen Stil, und dies entspricht genau dem Unterschiede zwischen bildender Kunst und Dichtung.

Hier kommt nun alles auf die Erkenntnis an, was Herder unter Plastik versteht, und dies darf keineswegs mit dem klassischen Prinzip der Plastik verwechselt werden. Denn Herder gewinnt den Begriff der plastischen Raumkunst nicht durch ihren Gegensatz zur Zeit, Musik, Unsichtbarkeit und Bewegung, wie die Klassik ihn gewann, sondern durchaus nur im Gegensatz der Tiefe zu der Fläche und des Gefühls zum Auge. Die malende Kunst ist Darstellung der Fläche, die vom Auge allein gesehen wird. Plastik aber ist die Kunst der Tiefe, welche sich nur dem tastenden Gefühl erschließt. Sie ist die Kunst des Gefühls und nicht des Auges. Der Blinde erlebt Plastik am wahrsten, weil am gefühltesten. Man sieht: das Erlebnis Herders war damals so ganz das Gefühl der Tiefe, daß er auch die griechische Plastik so erlebte, welche doch in ihrer klassischen Epoche, wie alle klassische Kunst es tut, den Raum in Fläche wandelt und mit ruhendem Auge gesehen sein



will. Er sah nicht diese Kunst, sondern er erfüllte sie, und dies gab die Entscheidung. Denn Entscheidung ist auch hier: für die Plastik, für die Tiefe, für das Gefühl. Man sah bereits, wie das Gedicht des Sturms und Drangs in diesem, nur in diesem Sinne plastisch war, eine Kunst der Tiefe und des Gefühls. Der junge Goethe war von Herders neuer Erkenntnis ganz erschüttert. Er wünschte blind zu sein, beneidete den Blinden. Machte die Augen zu und tastete. Derselbe Goethe, der späterhin nicht müde wurde, das Auge als den göttlichsten Sinn zu feiern. Die Blindheit eines Homer, eines Ossian bekam jetzt einen neuen, tiefen Sinn. Wenn andere Zeiten in ihr das Symbol der höchsten Sehkraft, der inneren, aus tiefster Sammlung kommenden, erblickten, so sah der Sturm und Drang in ihr die Quelle einer rein gefühlten, tiefen Welt. Jeder Dichter sollte in diesem Sinn ein Blinder sein.

Je mehr sich aber überhaupt das Weltgefühl Goethes in Weltanschauung verwandelte, je mehr in diesem Zusammenhange seiner Entwicklung die bildende Kunst zum Maße aller Bildung für ihn wurde, desto sieghafter und klarer trat die Bedeutung des Auges hervor. Das Auge wurde seit Italien zunehmend das eigentliche Organ, mit dem er die Welt aufnahm und spiegelte. Er wollte nichts mehr sein als reiner Spiegel der Welt, reines, klar sehendes Auge. Das Auge gab ihm die Erkenntnis alles Seins wie alles Werdens. Er sah die Idee wie ihre Verwandlung. Das Auge nannte er den gewaltigsten, den eigentlich göttlichen Sinn, und von der Dichtung forderte er nun, daß sie das Wort in Anschauung verwandle. Um dieses Ziel zu erreichen, soll der Dichter mehr zeichnen als schreiben und soll durch bildende Kunst sein Auge erziehen. «Die Gegenständlichkeit meiner Poesie», sagte Goethe einmal, «bin ich denn doch jener großen Aufmerksamkeit und Übung des Auges schuldig geworden.» Seine Farbenlehre ging ganz vom Auge aus und kam denn auch zu anderen Resultaten, als Newton auf dem Wege der Mathematik.

Seine Dichtung verwandelte nun wirklich das Wort in Anschauung, keineswegs etwa durch gleichnishaften Ausdruck, der die Anschauung nur vernichtet, sondern durch die unmittelbare Vergegenwärtigung einer gegenständlichen Welt. «Paläophron und Neoterpe» sollte «bewegte Plastik» sein. Zuviel ist über Goethes Anschaulichkeit und wie er sie erreichte schon gesagt und geschrieben worden, als daß hier noch etwas zu sagen nötig wäre. Nur ist dieses Problem viel zu sehr als ein technisches behandelt worden und sein Zusammenhang mit der klassischen Symbolik häufig übersehen. Das Ziel war immer doch dieses: daß die Idee in die Erscheinung eingeschlossen werde.

Auf Schiller machte Goethes Augenhaftigkeit den tiefsten Eindruck, und er, dem jegliche Begabung des Auges versagt war und der Weg vom Auge zur Idee verhaßt gewesen war, strebte immer mehr nach «Sinnlichkeit, wie es die Griechen hatten». Man sah bereits, wie seine Ästhetik sich an der Plastik der Griechen orientierte. Ja, er wurde noch strenger als Goethe selbst und vermißte, als es sich um die Aufführung der «Iphigenie» handelte, in ihr die sinnliche Gestalt: sie ist zu sittlich, geistig. Daher muß bei der Aufführung alles, was historisch und mythisch ist und also zur Phantasie spricht, unangetastet bleiben. Die Qual des Orestes sei bloß im Gemüt und ohne Gegenstand. Von der Gefahr des Freundes höre man nur und sehe nichts.

Diese Versinnlichung, deren Ziel es also war, alles in die Grenze der Erscheinung einzuschließen und nichts außerhalb von ihr zu lassen, war keineswegs nur eine Forderung an das Drama. Sie ist durchaus die Konsequenz der klassischen Ästhetik überhaupt. Sie macht die klassische Schönheit aus, welche nichts anderes ist als die Idee, die ganz in die Erscheinung aufgegangen ist, die Versöhnung von Geist und Leib. Auch die klassische Lyrik steht unter ihrem Gebot. Schiller bekannte sich auch hier zu Lessings «Laokoon», es war, als hätte niemals Herders Auseinandersetzung mit Lessings Lehre stattgefunden. In der Kritik von Matthissons Gedichten zeigte Schiller, wie dieser Dichter seiner Darstellung dadurch «Sinnlichkeit» gibt, daß er auf sukzessivem Wege in der Zeit ein simultanes Bild zusammensetzt oder durch die Stetigkeit des Zusammenhanges leicht und natürlich erweckt. Dies ist auch wirklich die Form von Schillers eigenen Gedichten, welche nach der philosophischen Epoche entstanden. Man sehe nur einmal, wie durch den stetigen und sukzessiven Gang in «Pompeji und Herculaneum» am Ende ein Bild der versunkenen Stadt entstanden ist.

Goethe setzte hier die Sinnlichkeit mehr in den Gegenstand als in die Form. «Die höchste Lyrik», sagte er einmal, «ist entschieden historisch.» Man versuche die mythologischen und geschichtlichen Elemente von Pindars Oden abzusondern, und man wird finden, daß man ihnen damit das innere Leben abschneidet. Goethe verstand hier unter «historisch» den greifbaren Gegenstand im Unterschiede vom lyrischen Gefühl, die Füllung des Gedichts mit sinnlicher Realität. Er machte darum an dieser Stelle keinen Unterschied zwischen Geschichte und Mythos. Es war denn auch wirklich der griechische Mythos, der den lyrischen Ideen der Klassik den Leib und die Gestalt verlieh.

Was die Klassiker an der Romantik verwarfen, war ihr Mangel an Bildhaftigkeit. Das Universum, sagte Schiller einmal gegen die Roman-

tik, kann man nicht lieben und nicht darstellen. Das Herz fordert ein Bild von der Phantasie, aber diese Poesie gibt kein Bild, sondern schwebt in einer gestaltlosen Unendlichkeit.

Vom Standpunkte der Klassik aus war solcher Vorwurf ganz in seinem Recht. Von einem allgemeinen Standpunkte keineswegs. Denn was die Romantik wollte, das konnte eben niemals durch das reine Bild gestaltet werden. Es ist von symptomatischer Bedeutung, daß gerade Herders Plastik ein Liebling der Romantik wurde und manche Spur in ihrem Kreise hinterlassen hat. Dem Menschen fehlt, so heißt es etwa in den «Lehrlingen zu Sais», das Auge für die Mysterien der Natur. «Lernt er nur einmal fühlen? Diesen himmlischen, diesen natürlichsten aller Sinne kennt er noch wenig: durch das Gefühl würde die alte ersehnte Zeit zurückkommen; das Element des Gefühls ist ein inneres Licht, was sich in schönern, kräftigern Farben bricht. Dann gingen die Gestirne in ihm auf, er lernte die ganze Welt fühlen, klarer und mannigfaltiger, als ihm das Auge jetzt Grenzen und Flächen zeigt. Er würde Meister eines unendlichen Spiels und vergäße alle törichten Bestrebungen in einem ewigen, sich selbst nährenden und immer wachsenden Genusse.»

Das Erlebnis der Romantik also war nicht augenhaft in Goethes Sinn. Das Auge war nicht mehr das Organ, mit dem sie die Welt erkannte. Das Auge als Sinn für die zeitlose Ruhe der Erscheinung im Raum, für die Grenze, die Vielheit und das Licht, wirft nur einen Schleier um den Geist, daß er die Wahrheit nicht erkennt. Das Auge sieht nur Schein und Täuschung. Es deutet auf keine Schwäche des Auges hin, wenn die Romantik sich ihm nicht anvertrauen wollte. Es war ein anderer Wille. Was die Romantik sehen wollte, war mit dem Auge nicht zu sehen. Sie wollte ja nicht Vielheit sehen, sondern Einheit, und nicht Grenzen, sondern Unendlichkeit. Sie wollte nicht die Erscheinung sehen, sondern hinter sie dringen und ihren Schein vernichten. Das Organ, mit dem sie dieses konnte, war das innere Gesicht, das geistige Auge, der Sinn für den Ausdruck der Gestalt, das Ohr gleichsam für die Sprache jedes Dinges. Man könnte wohl das romantische Organ der Erkenntnis «Sprachsinn» nennen und das Erlebnis der Romantik «Spracherlebnis». Denn sie sah die Welt nicht als ein Bild, sondern als ein Sinnbild und hörte sie als Wort. Wer diesen Sinn besitzt und diese Sprache sprechen kann, den nannte sie einen Dichter, und wer dieses innere Auge hat, einen Seher. Dieser Sinn, so fühlte sie, war ihr verliehen, um die Welt zu erlösen und den Geist, der in Erscheinung abgefallen ist, aus ihr zu retten. Der Sprachsinn öffnet das Ge-



fängnis der Form. Die Dinge werden Stimmen, und die Welt wird ein Gesang. Um diese Musik des Geistes aber zu hören, muß sich das Auge des Leibes schließen. Es war daher die Nacht, welche das Auge der Romantik öffnete und sie die Einheit und Unendlichkeit erleben ließ.

Wenn der Romantik die Kunst der Malerei mehr sagte als die Plastik, so darum, weil sie die Kunst des Scheins und nicht der Erscheinung ist, und somit dem Wesen der Welt, wie die Romantik es erlebte, erst gerecht wird. Die Farben wurden von dem romantischen Auge als Brechungen des einen Lichts gesehen. Die Farbenlehre Goethes, welche dieses leugnete und ihnen das eigene Dasein zusprach, war die klassische Lehre, welche den Schein zur Erscheinung krönte. Es ist sehr merkwürdig, wie Goethe gerade in der Farbe den Drang des Lebens zur Besonderheit, Spezifikation und Undurchsichtigkeit begriff. Was abgelebt ist, strebt nach dem Weiß, zur Abstraktion, Verklärung, Durchsichtigkeit. Aber die Farbenlehre Runes und der Romantik überhaupt sah in der Farbe gerade die Verklärung, Vergeistigung und Transparenz der Leiber und Gestalten.

All dies hat in der romantischen Dichtung seinen Ausdruck gefunden. Der malerische Schein, die Farbigkeit bei Jean Paul, Brentano, Tieck, entstand aus solchem Erlebnis. Die letzte Konsequenz erreichte die romantische Scheinhaftigkeit in jenen Schattenspielen der jüngeren Romantik, die alle Sichtbarkeit zu Schatten eines Lichtes machten, das dahinter schimmert; zu einem Nichts an sich, zu etwas aber, das unendlich an Bedeutung ist.

Die romantische Dichtung wurde auf diesem Wege ganz allegorisch, in dem Sinn zunächst, in dem die Romantik selber häufig dieses Wort gebrauchte. Denn Allegorie fiel für Tieck und Schlegel oft mit Ausdruck zusammen, wie schon für Herder auch, der die griechische Plastik allegorisch nannte, weil sie durch Körper Geist ausdrückt. Dies stand damals in engstem Zusammenhange mit der Wissenschaft der Physiognomik. Die Dichtung des Sturms und Drangs war denn auch wirklich Ausdruckskunst, und alles war in ihr nur Wort und Zeichen. Wenn Herder den Unterschied von Ossian und Homer darin erblickte, daß bei Homer alle Gestalten in leibhafter Sichtbarkeit stehen und wandeln, Ossian aber die Gestalt in Nebel hüllt und sie nur in ihren Tritten, Worten, Zeichen und Wirkungen andeutet, so war die Art Ossians auch die des Sturms und Drangs und die auch der Romantik. Jean Paul gibt lieber als Gestalt die tönende Stimme, die ihm sprechender dünkte als Gesicht und Form, der wahre Ausdruck der inneren Lebendigkeit. In der romantischen Lyrik wird nicht das Bild der Natur



gezeichnet, wie Matthisson es noch tat und Schiller es verlangte, sondern ihre rauschende, flüsternde Stimme hörbar, die Sprache eines in Sichtbarkeit verzauberten Geistes gleichsam. «Schläft ein Lied in allen Dingen, die da träumen fort und fort, und die Welt hebt an zu singen, hast du nur das Zauberwort.» Eichendorff besaß dieses Wort, und es verwandelte ihm das Bild der Welt in einen Gesang der Welt. Die «Abendröte» Friedrich Schlegels setzte die Natur in Sprache um: «Alles scheint dem Dichter redend, denn er hat den Sinn gefunden; und das All ein einzig Chor, manches Lied aus einem Munde.» Die romantischen Gedichte auf die Werke der bildenden Kunst lösten diesen ihre Zunge, machten sie zu Sprache und Gesang. So wurde alles, Natur und Kunst, aus der Umgrenzung räumlicher Gestalt und Form erlöst und Sprache der Unendlichkeit und Einheit. Der plastische Körper der Menschengestalt wurde vor dem inneren Auge der Romantik transparent und ätherisch. «Könntest du nur sehn, wie du mir erscheinst», sagt Ofterdingen zu Mathilde, «welches wunderbare Bild deine Gestalt durchdringt und mir überall entgegenleuchtet, du würdest kein Alter fürchten. Deine irdische Gestalt ist nur ein Schatten dieses Bildes.» «Das Bild ist ein ewiges Urbild, ein Teil der unbekannten heiligen Welt.» Aus dem Bunde Heinrichs und Mathildens geht der «siderische Mensch», Astralis, hervor. Goethes Euphion aber, der aus dem Bunde Fausts und Helenas entsteht, ist inimer noch Gestalt und Leib. Ja, dieses ist der Unterschied der klassischen und romantischen Walpurgisnacht im Faust: daß in der klassischen die Geister und Gespenster noch von dichter und plastischer Leiblichkeit sind.

Die Romantik also suchte allen Körper zu verklären, zu verbrennen und in geistige Bedeutung zu verwandeln.

Auch das Drama Kleists ist solche Erlösungstat. Von Shakespeare sagte der späte Goethe einmal, daß er nicht für die Anschauung des Auges, sondern für den inneren Sinn durch Sprache wirke. Diese so eigentümliche Bemerkung hat ein tiefes Recht, wenn man sie so versteht, daß alles bei Shakespeare, auch die sichtbare Gestalt und Handlung, nur die Sprache und der Ausdruck unsichtbaren Geistes sei. Dies ist es auch, was ihn mit Kleist verbindet. Man preist so oft die Plastik dieses Dichters. Wenn aber irgendwo, so ist hier Plastik nur in Herders Sinne: nicht eine Kunst des Auges, sondern des Gefühls, der Tiefe und des Ausdrucks. Er gibt kein Bild um seiner Schönheit oder Wahrheit willen. Gestalt wird Wort und die Erscheinung Schein. Wenn Schiller die Lehre des Aristoteles begrüßte und verwirklichte, daß die Seele des

Dramas die Handlung und nicht der Charakter sei, so hatte er nur das klassische Drama im Auge; denn nur in ihm ist wirklich alle innerliche Seele so sichtbar aus dem Menschen in den Raum gestellt und in die Handlung aufgegangen. Die Seele des Kleistischen Dramas aber ist die Seele des Menschen, und alles, was Handlung in ihm wird, ist doch in Wahrheit nur ihr Ausdruck, ihre Sprache. Dies macht den tiefen Zusammenhang der romantischen Form mit jener aus, welche man «charakteristisch» zu nennen pflegt: daß beides Gleichnis, Ausdruck, Sprache ist.

Die ganze Metaphorik der romantischen Dichtung steht hier in Frage. Der Vergleich hatte in der Klassik einen anderen Sinn gehabt. Er wollte dort wirklich Anschauung wecken. Was im Gegenstande noch verborgen, noch nicht sichtbar ist, das wird vom klassischen Geiste durch den Vergleich herausgeholt und in den Raum und an das Licht gestellt. Der romantische Vergleich aber will nicht anschaulich machen und nicht in den Raum entäußern; er macht vielmehr ja alle Sichtbarkeit erst selbst zum Gleichnis einer Welt, die niemals sichtbar werden kann. Er macht das Bild zum Sinnbild. Es weist nun über sich hinaus, ist nicht mehr selig in sich selber eingeschlossen, ist Schein und Wort geworden. In den Epen von Homer und Goethe aber wächst sich das Gleichnis noch zu einem völlig geschlossenen, selbständigen und in sich selber seligen Bilde aus. Das Sinnbild wird zum Bilde. In der romantischen Dichtung hätte solches Gleichnis nicht den geringsten Sinn gehabt.

Dieser metaphorische Geist macht den romantischen Stil so expressiv und mystisch. Der klassischen Symbolik trat die romantische Allegorie gegenüber. Das klassische Symbol war die zeitlose Gültigkeit des einen Falles, der alle in sich schließt und darum auch für alle stehen kann. Aber das romantische Sinnbild hat seinen Sinn nicht in sich eingeschlossen; denn er ist unendlich und läßt sich in kein Bild verschließen. Es kann nur scheinen und bedeuten. Das klassische Symbol ist zeitlos. Die romantische Allegorie ist ihrer sichtbaren Form nach einmalig, zeitlich, der Bedeutung nach unendlich. Dieser Bruch zwischen Form und Bedeutung ist Ausdruck des romantischen Bruches zwischen Zeit und Ewigkeit überhaupt. Im klassischen Symbol aber ist die Erscheinung und Bedeutung eines. Für Tieck und Friedrich Schlegel fiel denn auch «romantisch» und «allegorisch» ganz zusammen. Es gab jetzt nur noch eine Schönheit: nicht die klassische Schönheit der Gestalt, sondern die geistige, innere, unsichtbare. Diese zu offenbaren, wurde Ziel der Dichtung. Der ganze Unterschied zwischen der klas-

sischen und romantischen Auffassung und Verwendung des griechischen Mythos war der zwischen dem klassischen Symbol und der romantischen Allegorie in diesem Sinne. Für Goethe war ein griechischer Gott das Bild eines zeitlosen und in sich selber selig abgeschlossenen Menschentums. Für die Romantik war er das Sinnbild einer unendlichen Naturbedeutung.

Eine «allegorische Natur» tat sich in der «Abendröte» von Schlegel, im «Zerbino» von Tieck und im «Heinrich von Ofterdingen» auf, wo alle Dinge der Natur zu Wort und Zeichen werden. Wenn Matthisson die symbolische Landschaft dichtete, welche eine ewige Idee in ihre Erscheinung schließt, so schuf die Romantik nun die «allegorische Landschaft», wo alle Sichtbarkeit nur Hieroglyphe tieferer Bedeutung ist.

Die menschlichen Gestalten im «Oktavian» von Tieck sind Transparente gleichsam, durch welche die reinen Abstraktionen des Vorspiels: die Liebe, der Glaube, der Scherz noch wie durch einen Schleier schimmern, der am Ende wieder fällt. Im «Heinrich von Ofterdingen» ist dies der Weg und die Entwicklung des Romans: daß seine Gestalten immer allegorischer werden und sich zuletzt zu reinen Abstraktionen verflüchtigen. Wie anders ging doch klassische Symbolik vor, wenn Schillers Wallenstein die allgemeinen, namenlosen Gattungen des Vorspiels zu immer größerer Bestimmtheit und Umgrenzung leiblich einzelner Gestalten zusammenzog.

Aber die Allegorie war auch der Punkt, an dem die Klassik sich mit der Romantik traf. So stark auch Goethe seine Abneigung gegen die allegorische Poesie der Romantik bekundete, so war es doch der klassische Symbolismus selbst, der, auf die Spitze getrieben, in allegorischer Abstraktion sich endete. Das klassische Symbol repräsentierte als ein einzelner Fall von allgemeiner Gültigkeit die ewige Idee. Es war doch immer: Repräsentation und noch nicht volle Gegenwart. Was der romantische Ästhetiker Solger schon bemerkte: daß auch in klassischer Schönheit Ironie enthalten sei, weil die Idee im Augenblicke, da sie zur Erscheinung wird, sich selber aufhebt, als Idee vernichtet, das mußte ja auch Goethe, und mit Schmerz, empfinden. In diesem tiefsten Sinn war selbst das klassische Symbol noch Sinnbild und nicht Urbild selbst. Es vertrat nur die Idee. Goethe wurde mit zunehmendem Alter immer empfindlicher gegen den metaphorischen Charakter der Sprache und der Dichtung überhaupt. Er trat immer mehr aus der Erscheinung zurück, weil sie ihm nur als Gleichnis der ewigen Ideen aufging. Er wendete sich zu diesen selbst, die keine Abstraktionen und Begriffe für ihn



waren, sondern Bilder wirklich und Gestalten, die er sehen konnte. Er sah noch bis zum letzten Augenblick. Nur war es jetzt der Blick eines Auges, dem die bildliche Welt durchsichtig und die urbildliche sichtbar geworden ist. Der blinde Faust ist erst der wahrhaft sehende. Er sieht nicht die Erscheinung, aber die Idee. Der junge Goethe hatte gewünscht, blind zu sein, um die Welt nur zu erfühlen, zu ertasten. Der alte Goethe schloß das Auge, um die Erscheinung zu durchschauen. «Die Rede geht herab, denn sie beschreibt. Der Geist will aufwärts, wo er ewig bleibt.»

So muß man nun die Allegorien der «Pandora», des «Epimenides», des zweiten Teils vom «Faust» verstehen. Sie sind nicht Abstraktionen einer abnehmenden Gestaltungskraft. Sie haben vielmehr den letzten Rest sinnbildlicher Repräsentation aus dem klassischen Symbol getilgt und sind die gegenwärtigen Urbilder selbst, die Maße und Ideen, die nicht bedeuten und repräsentieren, sondern sind. Dies trennt sie auch von den romantischen Allegorien eines Tieck, die als Gestalten immer nur Unendliches und Unsichtbares zeichenhaft repräsentieren. Goethes Allegorien heben die Anschauung nicht auf. Denn sie sind die Götter, zu denen sich das innerliche Menschentum ganz sichtbar in den Raum entäußert hat. Der Weg nach außen, den die Klassik immer ging, vollendet sich in ihnen.

Die äußere Anschauung der klassischen Dichtung verwandelte sich also in die innere der Romantik. Die äußere Anschauung wurde damals von der deutschen Philosophie der Raum genannt, die innere: die Zeit. Es kam also für die klassische Dichtung darauf an, die Dinge aus der Zeit heraus und in den Raum zu stellen. Sie sollten nicht als Reflexionen eines inneren Spiegels zur Erscheinung kommen, sondern ein eigenes und plastisches und in sich selber seliges Dasein führen. Schiller, der von Natur so stark zur Reflexion neigte und die Welt im Spiegel seines Geistes sah, empfand doch dieses, je mehr die Goethische Natur ihn berührte, als Trübung des klassischen Stils. Er tat in der «Braut von Messina» den entscheidenden Schritt und objektivierte auch noch die Reflexion, schloß auch sie noch in das Drama selbst hinein, in welchem nun der Chor ihr Träger ist und als Repräsentant der Menschheit sich reflektierend über Mensch und Schicksal verbreitet. Wenn Goethe nur der reine Spiegel der Welt sein wollte, so nur in diesem Sinne der Entäußerung und objektiven Anschauung.

Aber die Seele der Romantik ist die innere Spiegelung, die Reflexion, die aus dem Raume in die Zeit hineinhebt. Schon die Erkenntnis selber wurde von der Romantik als solche innere Spiegelung und Refle-



xion der Welt verstanden. Die zweite Spiegelung dieses Spiegelbildes ist die Sprache. Die dritte ist die Dichtung. Die Romantik nannte sich denn auch: Poesie der Poesie, Philosophie der Philosophie, Religion der Religion. Sie erhob sich immer noch mit einem neuen Spiegel über jede Spiegelung. Sie schaute auch die innere Anschauung noch einmal innerlicher an. Der romantische Geist war Zuschauer, Anschauer seiner selbst. «Niemand», sagte Novalis, «kennt sich, insofern er nur er selbst und nicht auch zugleich ein anderer ist.» Eine wunderbare Doppelheit des Geistes, der sich selbst betrachtet und ergründet, kam jetzt zum Bewußtsein und führte in der Dichtung der Romantik zu dem Motiv des Doppelgängertums in allen seinen Formen. Es kam aus gleichem Grunde, wenn Jean Paul, Brentano, Hoffmann sich selbst als Personen in ihre Romane einführten.

Der klassische Mensch entäußerte sich also zum reinen Spiegel des Raumes. Der romantische Mensch erinnerte sich zum reflektierenden Spiegel seiner selbst. Die klassische Dichtung gab demnach ein Bild, die romantische: Einbildung. Jean Paul sang einen Hymnus auf die «Magie der Einbildungskraft»: daß sie den Zauber besitzt, allem, was in ihr lebt, dem Tod, der Ferne, der Erinnerung, den Heiligenschein der Unendlichkeit zu geben. Das Meer, die Tiefe wird erst in der inneren Anschauung grenzenlos. Das in den Raum hinaussehende Auge sieht auch Meer und Tiefe begrenzt. Die Dichtung Jean Pauls verinnerlichte und verklärte denn auch alles so. Die engen Grenzen des kleinen, armen Lebens, das seine Menschen führen, heben sich in ihrem inneren Erlebnis ihres Lebens; so wie nach einem Worte von Jean Paul im Geiste der Romantik alles wie in einem Mondlicht seine Grenzen verliert. Die Kleinstadt wird in Jean Pauls Idyllen: Gottesstadt. Diese verklärenden Menschen wiederum verklären sich im Spiegel ihres Schöpfers selbst. Jean Paul sagte einmal, was der klassische Goethe niemals hätte sagen können: daß Schönheit nur in der Liebe da sei. Die schönste Gestalt erscheint dem häßlich, der sie nicht mehr liebt, die häßlichste wird im Auge der Liebe schön. Mit solchem Auge sah Jean Paul seine Menschen, und er gestaltete nicht eigentlich sie, sondern seine Liebe zu ihnen. Schiller, um ganz objektiv zu sein, stellte mit voller Absicht im «Wallenstein» und der «Maria Stuart» ein menschliches Schicksal dar, das ihn selbst ganz kalt und gleichgültig ließ. Alles Interesse sollte nur von der Form kommen. Die Menschen behandelte er mit der «reinen Liebe des Künstlers». Als Goethe beim «Wallenstein» nicht durch den Gegenstand, sondern durch die Güte der Form bewegt wurde, war seine Absicht denn auch ganz erreicht.

Die Romantik konnte solche Objektivität nur schwer begreifen. Es ist sehr bezeichnend, daß Novalis die Teilnahmslosigkeit, die Goethe seinem «Wilhelm Meister» gegenüber an den Tag legt, als Ironie erklärte. In Wahrheit war sie episch-klassische Entäußerung.

Romantische Erinnerung aber konnte in der Lyrik ganz besonders blühen. Auch Schiller wollte, daß ein lyrisches Gedicht aus der Ferne der Erinnerung komme. Das heißt aber: daß der lyrische Dichter sein inneres Gefühl so außerhalb, so fern von sich zu stellen wisse, so in den Raum, daß er es ruhig anzuschauen und, innerlich nicht mehr bewegt, zu gestalten vermag. Die Lyrik soll die innere Welt entäußern. Aber die romantische Lyrik erinnerte auch noch die äußere Welt. Wenn Goethes Naturgedichte sich von der innerlichen Brechung der Natur im Spiegel des Gefühles und der Seele zur reinen Anschauung ihres räumlichen Daseins wandelten, so drückte das romantische Naturgedicht nichts als die innerliche Stimmung seines Dichters aus. Nicht die Blumen waren es, welche Tieck zum Gedicht entzückten, sondern, daß sie seine Seele in unendliche Schwingung versetzten. Die so entstehende Musik in Sprache auszudrücken, war die Aufgabe seiner Lyrik. Jean Paul unterschied einmal zwischen der «plastischen» Darstellung einer Landschaft und der «musikalischen», welche sie nicht in ihrem eigenen, abgelösten Dasein gibt, sondern wie sie sich in einer Seele, einem Gefühl, einem Auge spiegelt. Die Landschaftsdichtung der Romantik war die musikalische. Man wird vielleicht an die Art des Homer denken, der nach Lessings Bemerkung die Schönheit der Helena nicht an sich selber darstellt, sondern wie sie sich in ihrem Eindruck auf die Greise äußert. Aber das hat mit romantischer Spiegelung und musikalischer Darstellung nichts zu tun. Denn es ist die epische Objektivität, die es nicht duldet, daß der Dichter selbst mit seinem eigenen Auge sehe und sein eigenes Gesicht verkünde. Die klassische Welt des Epos soll in sich selbst so abgeschlossen sein und isoliert, daß nur die Menschen dieser Welt einander sehen. Auch Goethe hielt es nach dem Beispiele des Homer in seinen Epen so und brauchte nicht zu fürchten, das reine Bild der Welt durch solche Spiegelung zu trüben, weil die Klassik ihrer Menschen sicher war, daß deren Auge reinster Spiegel sei. Die Romantik aber wollte das äußere Bild der Welt zu innerer Anschauung machen.

Es war auch nicht nur der romantische Mensch, in dem der Raum sich spiegelte. Wo der Mensch fehlt, wird die Natur zu ihrem eigenen Spiegel gleichsam, reflektiert sich selbst. Es ist sehr auffallend, daß in den Dichtungen Jean Pauls und Tiecks und Eichendorffs die griechischen Götterbilder fast stets an einem Wasser stehen, in welchem sie

sich spiegeln. Das Titelbild zum «Godwi» von Brentano ist wie ein Sinnbild der Romantik selbst. So wurde klassische Gestalt von der Romantik aus dem Raume gehoben. Dem Maler Sternbald geht die Landschaft erst als ein Gegenstand der Kunst auf, da er sie in einem Wasser reflektiert erblickt. Er ist nicht anders mit dem Klang. Nicht dieser selbst, sondern wie ein Wald ihn hört und reflektiert: das Echo, das Jean Paul das «Mondlicht des Klanges» nannte, ist romantisch und tönt in den Gedichten der Romantik zahllos nach. Das Wasser und der Wald ist hier wie Geist, wie ein Bewußtsein gleichsam, welches Bild und Klang in seinem inneren Spiegel reflektiert. (Es gab das übrigens schon einmal in der Zeit des Barock, wo man so gerne Spiegelbilder malte und Echogedichte sang.)

Erinnert endlich wird von der Romantik nicht nur der Raum, sondern auch die Zeit. Nicht wie das klassische Epos sich dadurch zum Gedächtnis der Nation verfestigt, daß es die großen Gestalten der Vergangenheit aus dem Strome der vergehenden Zeit heraushebt und zu ewiger Gegenwart und Dauer bringt. Die romantische Dichtung stellt das vergangene Dasein dar, so wie es sich in augenblicklich gegenwärtiger Erinnerung und Sehnsucht bricht und spiegelt, gleich einer Landschaft in dem Spiegel eines Wassers. Sein eigenes Leben ist im Raume vergangen, tot. Aber seine Dauer ist, daß es in der romantischen Erinnerung ein zeitlich-innerliches Leben fortführt. Ein Beispiel ist Hyperion.

Man weiß, wie Goethe sich gegen solch romantische Dauer sträubte. Er schrieb nun selbst einmal über «Wiederholte Spiegelungen», wo er sich dieses aus der Entoptik hergenommenen Symbols für ein sittliches Phänomen bediente, um zu erklären, warum er spät Friederike noch einmal wiedersehen wollte. Dieses Dokument ist im Hinblick auf die Spiegelungen der Romantik von Interesse. Es spricht von der langgehegten Erinnerung an einen jugendlichen Wahn, die endlich nach außen ausgesprochen und abermals abgespiegelt wird. Aus dem Eindruck dieses Nachbildes entfaltet sich ein Trieb, alles, was von Vergangenheit noch herauszuzaubern wäre, zu verwirklichen. Die Sehnsucht wächst, und um sie zu befriedigen, wird es unumgänglich nötig, an Ort und Stelle zu gelangen, um sich die Örtlichkeit wenigstens anzueignen, und da entsteht nun die Möglichkeit, aus Trümmern von Dasein und Überlieferung sich eine zweite Gegenwart zu verschaffen und Friederiken von ehemals in ihrer ganzen Liebesswürdigkeit zu lieben. So kann sie nun sich auch wieder in der Seele des alten Liebhabers nochmals abspiegeln und demselben eine holde, werte, belebende Gegenwart lieblich erneuern.



Was ist der Sinn dieser Spiegelung also? Daß aus Erinnerung, einem nur innerlichen Dasein wieder Gegenwart und Anschauung werde und das Urbild aus der Seele in den Raum hinausgespiegelt werde, so wie wohl eine Wunde erst heilen und sich schließen kann, wenn der Pfeil aus ihr genommen ist.

Die romantische Seele aber bedurfte dieses innerlichen Schmerzes und mußte alles in sich selber tragen. Sie wollte selbst das dichterische Werk nicht in den Raum zu eigenem Dasein stellen. Auch das romantische Gedicht soll nur ein inneres Dasein leben und nur im Spiegel einer dichterischen Seele sichtbar sein, wie eine Landschaft im Spiegel eines Sees, ein Klang im Echo eines Waldes. Es soll nur Traum des Lebens und nicht Leben sein.

Dies war es, was die Romantik gegen allen Naturalismus in der Kunst zu Felde führte. Sie wollte jede Illusion von Wirklichkeit vernichten. Dichtung ist Traum. Es ist nun sehr merkwürdig, wie dieser Kampf gegen den Naturalismus die Romantik mit der klassischen Kunst auf eine Plattform führte. Es war wohl die engste Berührung der beiden Strömungen. Denn die Kunst von dem Anspruch der Wirklichkeit zu befreien und abzugrenzen, war auch die tiefste Intention der klassischen Ästhetik und Dichtung. Aber sie kam aus einem anderen Grunde und verwirklichte sich auch auf andere Art.

Denn die Wirklichkeit, von der die klassische Dichtung sich abgrenzen wollte, war: die zeitliche und stoffliche Welt. Die klassische Dichtung wollte die zeitlose Welt und den zeitlosen Menschen offenbaren und mußte darum den Anspruch auf jede Illusion von Wirklichkeit weit von sich weisen. Sie wollte Ewigkeit, nicht Zeit gestalten, Notwendigkeit, nicht Zufall, Freiheit, nicht aufgezwungenes Schicksal, und Ideal, nicht Realität. Ja, nicht einmal die Wirklichkeit des Ideals. Denn jeder Anspruch auf Realität, so sagte Schiller, versetzt das Ideal schon in die Zeit. Es ist so lange nur Ideal, als es ganz ohne Interesse und also auch ohne Interesse an seiner Verwirklichung ist. Die Kunst soll nicht den Schein der Wahrheit im Sinne der Wahrscheinlichkeit besitzen, sondern nur den ästhetischen Schein, der darin eben besteht, daß er nur Schein, nicht Wahrheit ist, **nur** Form, nicht Stoff, nur Spiel, nicht Wirklichkeit. Es ist also die klassische Form, welche der ungeformten Wirklichkeit gegenübersteht, die zeitlos-dauernde, und die Form war es auch, durch welche sich die klassische Dichtung von aller stofflichen Wirklichkeit abgrenzte. Das Theater war der falschen Forderung nach Illusion besonders ausgesetzt, und auf der Weimaraner Bühne führte denn auch die Klassik ihren Kampf gegen Iffland und



Kotzebue. Sie machte das Theater wieder zum ästhetischen Schein und Spiel.

Der erste Schritt zu diesem Ziele war die rhythmische Sprachform, die zeitaufhebende also. Alle rhythmischen Versuche, auch die romantischen, der Jon und Alarkos, wurden auf dem Theater in Weimar willkommen geheißen. Der zweite Schritt war die Repräsentation der Wirklichkeit durch klassische Symbole. Der dritte Schritt war die Einführung von Musik in das Drama, den Egmont etwa, die Jungfrau von Orléans, den Wilhelm Tell. Schiller hatte, wie er an Goethe schrieb, ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man jene servile Naturnachahmung, und so könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stellen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik das Gemüt zu einer schöneren Empfängnis, hier ist auch im Pathos ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen. Der letzte Schritt war die Einführung des Chores in die «Braut von Messina». Der Chor sollte die offene Kriegserklärung an den Naturalismus sein und die lebendige Mauer, das Bollwerk, das die Tragödie um sich zieht, um sich von der Wirklichkeit streng abzuschließen und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren.

Auch Ludwig Tieck führte einen «Chor» in seine Komödien ein und auch zum Ziel der Illusionszerstörung. Aber aus wie anderem Grunde und auf wie andere Art! Im «Prinz Zerbino» klagt der Chor, daß man ihn nicht in das Gedicht hineinlasse und er außerhalb von ihm stehen bleiben müsse. Ein Spiel mit der Illusion, das aber keineswegs nur auf die romantische Komödie beschränkt blieb. Auch die «Genoveva» wurde «durch Prolog und Epilog in einem poetischen Rahmen traumähnlich festgehalten und auch wieder verflüchtigt, um auf keine andere Wahrheit als die poetische, durch die Phantasie gerechtfertigte, Anspruch zu machen». (Tieck.)

Auch die Romantik also wollte die Dichtung als Schein und Spiel, aber nicht als ästhetischen Schein und ästhetisches Spiel der Klassik. Denn Schein und Spiel stand hier nicht als reine Form gegen die stoffliche Wirklichkeit und nicht als zeitlose Dauer gegen die Zeit. Sondern der romantische Schein steht gegen die Wirklichkeit des Raumes und will ihn ganz in Traum und Phantasie verwandeln, und gegen alles äußere, vom schöpferischen Geiste losgelöste Dasein, und will es in das innere Bewußtsein zurücknehmen, wo es nicht zeitlos, doch unendlich

dauern kann. Die Romantik wollte sagen: seht, dies ist nur Schein und nicht Erscheinung, nur Einbildung, nicht Bild, und alle Vorstellung auf dem Theater ist doch nur Verstellung. Dies aber ist nicht Lüge, sondern höchste Wahrheit; denn alle Wirklichkeit ist ja in Wahrheit doch nur Schein und Traum des Geistes. Nur hat die Schöpfung ihren Schöpfer so bezwungen und gefesselt, daß er zu ihrem Sklaven wurde und sie als Schicksal auf sich nehmen muß. Die Dichtung aber hat die Sendung der Erlösung und befreit ihn wieder von dem aufgezwungenen Joch der Wirklichkeit und macht ihn wiederum zum Schöpfer seiner Welt und frei und grenzenlos. Denn in der Dichtung ist die Welt nur Spiel und magische Schöpfung des Geistes.

Wenn die Klassik also ihre Welt des Scheins durch reine Form aufbaute, so die Romantik ihre Welt durch reine Spiegelung und Reflexion. Sie drückte aus, daß alle Dichtung nur im Spiegel einer Seele wirklich ist und nicht im Raume für sich selber da ist. Dies war der Grund, warum die romantische Dichtung ein Spiel mit der Illusion trieb. Auch sie kämpfte natürlich in erster Linie auf dem Theater gegen den Naturalismus und machte es, in einem wörtlichen Sinne, zur Welt als Vorstellung.

Die Reform begann schon bei der Schauspielkunst, die einen neuen Sinn bekam. Die Kunst des klassischen Schauspielers war die völlige Entäußerung in das geformte Menschentum des von ihm vorgestellten Menschen. Die eigene, spielende Persönlichkeit war ausgelöscht. Er ist zu Form geworden. Auf dem griechischen Theater hatte die Maske, die der Schauspieler vor das Gesicht nahm, diese zeitauslöschende und ganz in Form verwandelnde Wirkung. Goethe führte denn auch auf dem Theater in Weimar die Maske mehrfach wieder ein. Aber die Masken der romantischen Komödie hatten einen anderen Sinn und eine andere Wirkung. Die romantische Schauspielkunst bestand nicht in der völligen Entäußerung und Verwandlung. Der romantische Spieler trug eine Maske, um zu bekunden, daß er spielt und sich verstellt und etwas vorstellt, was nicht wirklich ist. Er wirft zum Schluß auch wohl die Maske ab und zeigt das eigene Gesicht, so wie die vorgestellte Handlung wohl zum Schluß in einen Reigen übergeht.

Es ist sehr auffallend, wie schon in den Dramen Shakespeares, Kleists und Tiecks die Gestalten innerhalb der Handlung selbst so oft und gerne eine Maske tragen, eine Rolle spielen, sich verstellen, was im klassischen Drama nicht der Fall ist. Bei Kleist etwa: Jupiter, Hermann, der Graf vom Strahl, Dorfrichter Adam, der Kurfürst. Sie alle spielen schon im Spiel. Der Schauspieler also, der sie spielt, spielt hier ein Spiel

im Spiel. Wie oft auch, daß die äußere Lage und Erscheinung der romantischen Gestalten ihrem inneren und wahren Antlitz nicht entspricht. Der Narr ist in Wahrheit der Weise, der Bettler ein König. Es war nur ein letzter Schritt, wenn die romantische Komödie nun mit dem Theater spielte und seine Scheinheiligkeit in den heiligen Schein der Dichtung verwandelte. Es geschah auf diese Weise: daß die Romantik im Gedichte selbst zum Ausdruck brachte, es sei doch alles nur ein Spiel, der Held ein Spieler und sein Boden ein Gerüst von Brettern. Man wollte damit nicht etwa an die Heiligkeit der Dichtung rühren: im Gegenteil. Nur die, welche von der Dichtung Illusion der Wirklichkeit verlangen, sollen aus solchem Zustand der Illusionsumfängenheit aufgeschreckt werden, die aber, welche das Gedicht als reines Phantasiegebilde, Traum und Spiel genießen können, nur desto sicherer in das Reich der freien Phantasie geführt werden.

Die Spiegelungen, die auf solche Art entstanden, sind ohne Schwindel gar nicht auszudenken. Die erste Spiegelung ist die, daß in Tiecks Komödien einem Publikum auf der Bühne, das Illusion verlangt, ein romantisches Märchen, «Der gestiefelte Kater» etwa, vorgespielt wird und ihm die Illusion durch die Unmöglichkeit der Handlung wie durch das ständige Dazwischenspiel und Mitspiel der realen Schauspieler und Maschinisten zerstört wird. Die Dichtung also wird auf diesem Wege nur ein Bild im Spiegel eines Publikums. Auch Schiller hatte wohl dem Chor die Rolle eines Publikums auf dem Theater zugeteilt, aber dies war gerade sein letzter Schritt zur völligen Entäußerung in den Raum gewesen. Denn durch ihn wurde auch die Wirkung der Tragödie auf das reinste Menschentum, das sich im Chor repräsentiert, noch in die Dichtung selbst hineingeschlossen. Durch ihn wurden die dramatischen Gestalten selbst zu einer letzten Objektivität gezwungen. «Sie stehen gewissermaßen schon auf einem natürlichen Theater, weil sie vor Zuschauern sprechen und handeln, und werden eben deswegen desto tauglicher, von dem Kunsttheater zu einem Publikum zu reden.» Es handelt sich für Schiller gleichsam um eine klassische Öffnung: nämlich in die Öffentlichkeit des allgemeinen Raumes. Der Palast der Könige, so heißt es in der Vorrede zur Braut von Messina, ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Toren der Städte in die Innerlichkeit der Häuser zurückgezogen, die Götter sind in die Brust der Menschen zurückgekehrt. Der Dichter aber muß die Paläste wieder auftun, er muß die Gerichte unter freien Himmel zurückführen, er muß die Götter wieder aufstellen.

In Tiecks Komödien aber wird dem Gedicht durch solche Spiege-



lung jede äußere und objektive Wirklichkeit im Raum von vornherein genommen. Der Zuschauer empfindet sich verdoppelt und schaut sich selber, seinem eigenen Erlebnis zu. Er schaut in sich hinein, nicht in den Raum. Diese Spiegelung war beliebig zu vermehren. In der «Verkehrten Welt» wird in dem Spiel im Spiel noch einmal ein Theater-spiel gespielt, das Spiegelbild noch einmal also in einem Spiegel reflektiert. Es ist wie das Beispiel für die Formel Friedrich Schlegels: daß Romantik eine unendliche Reflexion, eine unendliche Spiegelung von Spiegelbildern sei. Am tollsten aber geht es im «Prinzen Zerbino» zu. Der nämlich ist der Romantik verfallen, das heißt: er hat den Verstand verloren und wird nun zur Heilung auf die Reise nach dem guten Geschmack geschickt. Aber er findet ihn nirgends, und da er ohne ihn nicht zurückkehren darf, wird er seines Lebens müde und will es dadurch vernichten, daß er das Stück, dessen Held er ist, nach rückwärts dreht. «Durchdringen will ich durch alle Szenen dieses Stückes, sie sollen brechen und zerreißen, so daß ich entweder in diesem Schauspiel den guten Geschmack antreffe oder wenigstens mich und das ganze Schauspiel so vernichte, daß auch nicht eine Szene übrigbleibt. Darum, mein getreuer Nestor, hilf mir Hand anlegen, wir wollen uns beide durch alle Wörter und Redensarten bis zum ersten Chor oder Prolog durchdrängen, damit so unsere mühselige Existenz aufhöre und das Gedicht, das uns elend macht, wie Spreu in die Lüfte verfliege.» Sie beginnen nun das Stück nach rückwärts zu drehen. Die Szenen wiederholen sich von hinten. Verfasser, Kritiker, Schauspieler stemmen sich dagegen. Das Publikum will den Unsinn nicht noch einmal und nun gar von rückwärts hören. Zerbino flieht aus dem Stücke heraus, wird eingefangen und muß die Rolle seines Lebens bis zu Ende spielen.

Das Lebensgefühl des romantischen Menschen, der auch die Illusion der eigenen Wirklichkeit vernichten möchte, verdichtet sich hier. Die Zerstörung der dramatischen Illusion, auf welche die Form der romantischen Dichtung zielte, wird hier zum Inhalt des Gedichts. Auch das Leben ist nur Traum und nur Komödienspiel. Aber der romantische Mensch empfand sich nicht als Dichter dieses Spieles, sondern als eine Marionette in ihm, und jeder muß die Rolle seines Lebens bis zu Ende spielen. Dies sagte ihm das reflektierende Bewußtsein, das dem eigenen Dasein zuschaut wie eben einem Spiel auf dem Theater.

Auch der romantische Roman Jean Pauls, Brentanos, Schlegels wurde von solchem Zerstörungstrieb ergriffen. Wie der Roman als Spiegelung einer Wirklichkeit entsteht, wie der Dichter den Gestalten seiner Dichtung in ihrer Wirklichkeit begegnet, wie er mit Drucker und



Verleger unterhandelt: all das wird in den romantischen Roman hineingedichtet und nimmt, indem der dichterische Prozeß und die Entstehung des Gedichtes als eine so krasse Realität erscheint, der Dichtung selbst also jede Illusion von Wirklichkeit im Raume. Man nennt dies wohl romantische Ironie. Der romantische Dichter kann die Geschöpfe seiner Phantasie zum Schein nur wirklich nehmen. Er weiß, es sind nur Traumgestalten, die er jeden Augenblick in Nichts verflüchtigen kann. Er spielt mit ihnen wie mit Marionetten.

Es gibt auch eine tragische Ironie im griechischen und klassischen Trauerspiele überhaupt. Aber diese Ironie ist gänzlich unromantisch. Sie kommt dadurch zustande, daß der Dichter und der Zuschauer schon wissen, was die tragischen Gestalten noch nicht wissen: daß sie ohne Rettung der tragischen Notwendigkeit verfallen sind und jeder Schritt, den sie zu ihrer Rettung tun, in Wahrheit sie unfehlbar in den Abgrund trägt. Diese tragische Ironie macht also das Erlebnis der klassischen Tragödie zu einem Erlebnis reiner Form und reinen Scheines. Denn die tragische Handlung, dieser von Anbeginn vergebliche Versuch der Rettung, wird so zu einer reinen Form, zwecklos an sich. Es ist nichts mehr zu retten. Dies weiß man und stellt nur noch das Problem der Form: wie wird, in welcher Form, das Schicksal sich vollziehen? So ist es im «Wallenstein», der «Maria Stuart», der «Braut von Messina» und überall, wo die dramatische Handlung nur die Erfüllung eines von Anbeginn schon fest und unerschütterlich verhängten Schicksals ist. Die klassische Ironie vollendet somit die klassische Verwandlung tragischer Wirklichkeit in ästhetischen Schein und reine Form. Sie sagt: dies ist nur Form. Die romantische Ironie aber sagt: dies ist nur Traum, und selbst das «*nur*» hat einen ganz verschiedenen Ton. Denn dieses *nur* der Klassik ist die höchste Würde, welche sie zu geben hat. Dies *nur* erhebt zum Ideal. Das romantische *nur* aber ist ein Wort des Schmerzes und der Resignation. Denn die Romantik hat ja – was sie von der Interesselosigkeit der Klassik unterscheidet – das Interesse an der Verwirklichung ihres Traumes, ihrer Dichtung. Sie möchte alle Wirklichkeit aus aufgegebenem Schicksal in magische Schöpfung des Geistes verwandeln – und nicht nur im Gedicht. Sie möchte den Traum in Welt, die Welt in Traum verwandeln. In ihrer Dichtung stellt sie die Erfüllung solcher Sehnsucht dar. Im «Ofterdingen» wird das erst erzählte Märchen Wirklichkeit. Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt. Es ist ein häufiges Motiv in der romantischen Dichtung, daß sich ein Traum erfüllt, eine Vision verwirklicht. Das «Käthchen von Heilbronn» gehört hierher.

Aber das geschah doch eben nur in Dichtung, wenn auch die Einbildungskraft der romantischen Phantasie, welche sonst so wenig Bildkraft hatte, in der Gestaltung von Visionen, Träumen und Gesichtern bis zu magischer Vergegenwärtigung und räumlicher Anschauung steigen konnte. Sie sinken doch immer wieder in das gestaltlose Element zurück, aus dem sie sich verdichten und emporsteigen. So geschah es in den «Hymnen an die Nacht», im «Oktavian», in den Balladen Eichendorffs. In den Hymnen des Novalis hebt sich aus den gestaltlosen Wogen sprachlicher Musik immer wieder die Vision, so wie sich Venus aus dem Meere hebt: die Vision der Geliebten, der griechischen Götter und Christi. Aber sie versinkt auch immer wieder in dem Meere der Musik. Das Drama Oktavian steigt gleich einer apollinischen Vision aus der dionysischen Musik des Vorspiels auf, ist ihre traumhaft plastische Verdichtung. Aber es löst sich auch am Ende wieder in die Musik des Anfangs auf. Weil solche Plastik nur Magie ist, versinkt sie wieder in Musik. Musik ist Anfang und auch Ende des romantischen Gedichts. Sie ist das heimatliche Element, in das die Romantik zurückkehrt, nachdem sie sich zum Wort und Bild verdichtet hat, und auch der malerische Schein in den Gedichten der Romantik ist nur die Maske der Musik. «Keine Farbe», sagte Jean Paul einmal, «ist so romantisch als ein Ton». Die innere Form der romantischen Dichtung blieb denn auch immer musikalisch. Kleist bemerkte einmal, daß er im Gegensatz zu Goethe alles auf Töne beziehe und im Kontrapunkt das Geheimnis der dichterischen Form finde. In der Tat: seine dramatischen Kunstwerke sind musikalisch komponiert. Ihre Gestalten haben eine kontrapunktische Notwendigkeit, wie sie auch in Shakespeares Dramen ist. Es sind mehr Stimmen als Gestalten, und die Handlung ist die Neben- und Gegeneinanderführung dieser Stimmen. Hölderlins «Empedokles» «schreitet in lauter großen Tönen, harmonisch wechselnd fort». Schillers «Demetrius» aber sollte eine Folge von Bildern sein: «Jeder Moment, wo die Handlung verweilt, ist ein bestimmtes, ausgeführtes Gemälde.» Das innerlich gestaltende Prinzip der romantischen Lyrik: die unendliche Variation ist ein musikalisches Prinzip. Auch der Roman der Romantik ist, wie Goethe schon vom Sternbald bemerkte: Musik. Goethes Wilhelm Meister wurde von Schiller, der in ihm die episch plastischen Gesetze der Begrenzung, Klarheit, Gegenständlichkeit und Objektivität erkannte und seine architektonische Struktur und Gliederung entwickelte, viel richtiger gesehen als von Friedrich Schlegel, der ihn ganz musikalisch deutete und seine innere Form als Variationen eines Leitmotivs, Auflösungen von Dissonanzen,

rhythmische Wechsel und Kontraste hörte. So aber war die innere Form des romantischen Romans beschaffen.

Die klassische Dichtung (und Ästhetik) orientierte sich an der plastischen Kunst und wollte sich in ihrer letzten Konsequenz zu ihr verwandeln. Sie litt am Worte, weil es sich umsonst bemüht, Gestalten aufzubauen. Novalis aber dachte an Gedichte, deren Worte ohne Sinn und logischen Zusammenhang nur reine Töne sind und wie Musik auch wirken. Es ist sehr aufschlußreich, einmal die Novalissche Übersetzung von dem Gedicht des Horaz: Quo me, Bacche, rapis tui mit dem lateinischen Original zu vergleichen und zu finden, wie hier der klassisch-plastische Stil ganz in den romantisch-musikalischen Stil übersetzt wurde, den auch die Hymnen an die Nacht zeigen, und es sind nicht nur die freien Rhythmen, welche die Übersetzung vom Original unterscheiden, so daß nun die plastischen, aus Mythos und Geschichte entnommenen Bilder des antiken Gedichtes «seltsam und fremd» in dem Gedicht von Novalis dastehen. Die Gedichte Tiecks kamen dem romantischen Ideal am nächsten. Wenn auch die Romantik an der Sprache litt, so darum, weil das Wort noch immer Leib und Form des Geistes und also sein Gefängnis ist. Es kann die Musik, die unendliche Schwingung des romantischen Gefühls doch nicht zum Ausdruck bringen. Es kann nur zählen und benennen, und trennt und sondert also nur. Die Sprache soll sich wieder in Musik verwandeln.

Liebe denkt in süßen Tönen,  
Denn Gedanken stehn zu fern.  
Nur in Tönen mag sie gern  
Alles was sie will verschönen.

(TIECK)

Die Musik erlöste die Romantik von den Begrenzungen des Raumes wie des Wortes, von Vielheit und Geschlossenheit. Sie erlöste auch von dem romantischen Leide an der Zeit. In den Phantasien über die Kunst steht ein «wunderbares morgenländisches Märchen» von einem nackten Heiligen, das wie das Märchen der Romantik selber ist. Dieser Heilige der Romantik also wähnt unaufhörlich das fürchterlich saussende «Rad der Zeit» zu hören, zu sehen und selbst zu drehen. Er kann nichts anderes mehr auf Erden wirken. Da tönt eine ätherische Musik zu ihm hinüber. Mit dem ersten Ton war das saussende Rad der Zeit verschwunden. Der Zauber war gelöst, und nach den Tönen der Musik tanzte der befreite Genius in das unendliche Firmament empor. So also erlebte die Romantik das Wunder der Musik. Sie brachte ihr Erlösung von dem Schmerz der Zeit. Denn die romantische Musik verwandelt ja



die fliehende, sterbende und tötende Zeit in unendliche Melodie. Sie ist die Kunst der romantischen Dauer. Sie ist nicht in die Formen des Raumes und der Zeit geschlossen, in die Formen der Erkenntnis also, welche die Schuld an aller Sonderung, Begrenzung, Vielheit tragen, die Formen, in denen der klassische Geist sich so gern begrenzte. Es war der gleiche Impuls, der in der romantischen Musik wie in der romantischen Philosophie lebendig war. Denn auch die Philosophie der Romantik griff hinter die Formen des Raumes und der Zeit. Die Musik also erlöste den romantischen Geist von allen Grenzen der Erfahrung, weil Musik der apriorische Ausdruck des von nichts begrenzten Geistes ist. Wie aber erlebte Goethe die erlösende Macht der Musik? Daß auch er sie erfuhr, kann nicht bezweifelt werden. Das letzte Gedicht der «Trilogie der Leidenschaft» hat es zum Ausdruck gebracht, wie seine schmerzlich-tragische Liebesleidenschaft durch die Musik besänftigt und beschwichtigt wurde, so wie in seiner «Novelle» ein Kind es vermag, mit Flötenspiel und Gesang den ausgebrochenen Löwen zu besänftigen, zu bezähmen. Das erinnert an den griechischen Mythos von Orpheus, der mit Saitenspiel und Gesang die wilden Tiere zu bändigen vermochte, und an den griechischen Glauben, daß Musik von Raserei und Wahnsinn heilen und zur Vernunft bringen könne. Es ist die apollinisch-klassische Macht der Musik. Wenn man Goethes «Novelle» mit Kleists Novelle: «Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik» vergleicht, in welcher heilige Musik die bilderstürmenden Brüder in unheilbaren Wahnsinn treibt, wird Goethes klassisch-apollinisches Musikerlebnis ganz deutlich werden. Aber nur in solchen Augenblicken eben, da Leidenschaft oder wilde Naturgewalt den Menschen bedroht, bedurfte er als Mensch und Dichter der besänftigenden Macht der Musik. Ohne Plastik dagegen hätte er nicht leben können.

In seinem Aufsatz über Dante hat Schelling die Einteilung des Universums und die Anordnung des Stoffes nach den drei Reichen des Infernum, Purgatorium und des Paradieses als die allgemeine und symbolische Form aller höheren, prophetischen Poesie und als den sinnbildlichen Ausdruck für den inneren Typus aller Wissenschaft bezeichnet. Diese Form ist fähig, die drei großen Gegenstände aller Wissenschaft und Bildung: Natur, Geschichte, Kunst, in sich zu fassen. Die Natur ist als die Geburt aller Dinge die ewige Nacht. Die Geschichte ist der Läuterungsweg. Die Kunst ist der paradiesische Zustand. Der innere Rhythmus des Danteschen Gedichtes, so führte Schelling weiter aus, geht von der rein plastischen Darstellung des Infernum, in dessen Dunkel nur die Gestalt zu unterscheiden ist, über die pittoreske Form



des Purgatorium, wo sich das beginnende Licht noch mit irdischem Stoff verbindet und Farbe ist, zu der reinen Musik des Paradieses fort, wo das farblose Licht der göttlichen Substanz erscheint. Diese Bahn von Plastik zu Musik, und von Gestalt zu Geist ist also Bahn der höheren Wissenschaft und Dichtung überhaupt. Friedrich Schlegel sah in dem Drama Calderons den gleichen Weg. Schellings eigene Philosophie entwickelte auch wirklich das Universum als die Stufenfolge von Natur, Geschichte, Kunst; und auch das Urbild der romantischen Dichtung, Heinrich von Ofterdingen, ist seiner inneren Form nach diese danteske Bahn von plastischer Gestaltung bis zur reinen Musikalität, und die zunehmende Verklärung der lebendigen Gestalten bis zu abstrakten Allegorien: dieser Roman wollte selbst nichts anderes sein als die Geschichte der romantischen Poesie und ihrer Welteroberung und Weltverwandlung. Die innere Form dieser Dichtung von Novalis gibt also den Weg der Romantik an, von der plastischen Gestalt der Klassik fort bis zu Musik und reinem Geiste.

Aus dem Geiste der Musik entstand die romantische Tragödie und Komödie.

IN SEINER «Geburt der Tragödie» hat Friedrich Nietzsche den Weg gezeigt, der aus dem Geiste der Musik zur Tragödie führt, indem sich aus dionysischem Rausch ein apollinisches Traumbild gebiert, und so der Schmerz an dieser Welt der Individuation sich durch ihre Vergöttlichung, ihre Verklärung zum ästhetisch-schönen Schein der Kunst, zu heilen sucht.

Die erste Stufe auf diesem Erlösungswege ist die Lyrik. Der dionysisch verzückte Musiker, dessen eigenes Ich in ekstatischer Verzauberung mit dem Ich der Welt, dem Ureinen zusammenschmolz, der also die Individuation in Raum und Zeit zerbrach, sinkt abseits vom schwärmenden Chor zum Schlafe nieder und wird vom Lorbeer Apolls berührt. Da verwandelt sich der Rausch in Traum, der Schläfer schaut im gleichnisartigen Bild das eigene Schicksal, und das heißt: das Schicksal des zerstückelten Dionysos, und seine dionysisch-musikalische Verzauberung sprüht gleichsam Bilderfunken um sich, lyrische Gedichte, die in ihrer höchsten Entfaltung Tragödien und dramatische Dithyramben heißen: der erste Schritt zur apollinischen Bildwerdung der Musik.

Es gibt in Goethes Leben einen Augenblick, einen Markstein seiner Entwicklung, der die wahrhaft beispielhafte Illustration dieses Prozesses bietet: sein Gedicht *Illmenau*. Abseits vom schwärmenden Chor der Jagdgenossen sich verlierend, nur den Melodien der Tannen und Wasser lauschend, in Nacht und Dämmerung versenkt, hat der einsame Dichter eine Vision, eine Traumerscheinung, in welcher er sich selbst mit seinem herzoglichen Freund erscheint, wie sie unbändig, maßlos, formlos, ruhelos, unselig durch das Leben stürmen. Er erwacht, und ein neues Leben breitet sich vor ihm aus: die plastische Vision des eigenen, tragischen Geschickes hat ihm die Notwendigkeit und den Segen von Schranke, Form und Maß offenbart. Der Traum hat ihn erlöst.

Dieser Weg der apollinischen Erlösung ist es, der Goethes ursprünglich so musikalische Lyrik immer mehr aus der Musik zur Plastik führt. In seinen Elegien, *Euphrosyne*, *Alexis und Dora*, vollzieht sich die klare, deutliche Vergewärtigung und traumbildhafte Objektivation eines tragisch schmerzlichen Erlebnisses, und damit die Erlösung von ihm: in *Euphrosyne* die visionäre Erscheinung der geliebten Toten, in

Alexis und Dora die Verwandlung quälender Liebesangst in leiblich vergegenwärtigenden Fiebertraum. Die Elegie Amynthas entladet den seligen Schmerz einer verzehrenden Liebe in das apollinische Gleichnis von Baum und Efeu.

Auch Schillers Lyrik hat diesen Weg aus anfänglicher Musikalität zur apollinischen Gestalt genommen, nur daß es sich bei ihm weniger um Bildwerdung und plastisch gegenwärtige Anschauung handelt, als um die Verwandlung der lyrisch-musikalischen Ekstase in objektive, allgemeingültige, besonnene Betrachtung und Verkündigung des ewig waltenden Gesetzes.

So ging die klassische Dichtung mit innerer Notwendigkeit über die Lyrik, aus der Lyrik heraus, zu anderen Gattungen und zur letzten Stufe apollinischer Objektivation: zum Epos. Hat doch selbst Schiller gestanden, wie er seit dem Wallenstein seine dramatische Form dem Epos angenähert habe.

Die romantische Dichtung aber löste die apollinische Gestaltenwelt wieder auf und tauchte in das Element der Musik, den mütterlichen Schoß zurück. Wenn die Romantik sich so gerne im Reich der Träume bewegte, so waren es nicht die apollinischen Träume, sondern jene verworrenen, noch nicht zur plastischen Einheit eines Bildes, einer Handlung, eines Mythos zusammengehenden, jene, welche Nietzsche eben mit Bilderfunken bezeichnete und der Lyrik zusprach. Der romantische Roman ist nicht nur mit Liedern durchsetzt – das ist der Wilhelm Meister auch –, sondern er ist selber durch und durch lyrisch. Im Wilhelm Meister ist die eingestreute Lyrik nur der charakteristische Ausdruck bestimmter lyrischer Gestalten: Mignons und des Harfners. In Tiecks Sternbald aber, im Ofterdingen, in Eichendorffs Romanen ist der lyrische Gesang der natürlich gegebene Ausdruck, die notwendige Sprache der Menschen, und der ganze Roman ist wie ein lyrisches Gedicht komponiert. Goethe nannte ja denn auch den Sternbald einen musikalischen Roman. Das Drama der Romantik setzte sich aus sprühenden Bilderfunken zusammen und hat sich dem Elemente der Musik noch nicht enthoben. In Tiecks Komödien und Tragödien ist die ganze Handlung noch von Musik durchrauscht. Aber auch Hölderlin und Kleist haben ihre dramatischen Dichtungen nach den Gesetzen der Musik komponiert. Die romantische Lyrik endlich verwandelt sich bei Tieck, Novalis, Eichendorff in die Musik zurück.

Dieses verschiedene Streben: zur Plastik und zur Musik, zum Epos und zur Lyrik, weist auch auf ein sehr verschiedenes Verhältnis zur tragischen Idee hin.

Wenn Lyrik der dionysische Jubel über die in der Ekstase sich vollziehende Zerbrechung der Individuation und über die Vereinigung des eigenen Lebens mit der Unendlichkeit und Einheit allen Lebens ist, so ist sie doch auch Ausdruck des Schmerzes um diese Welt der sondern-den, zerstückelnden Individuation, in welcher der Mensch doch leben muß, und selbst der lyrische Jubel ist noch ein wenn auch seliger Schmerz, weil er nur mit der Hingabe, dem Opfer des eigenen Lebens und des eigenen Ichs erkaufte wird. Das lyrische Erlebnis ist also das tragische Erlebnis des unheilbaren Bruches zwischen Allheit und Form, Einheit und Vielheit, Offenheit und Geschlossenheit, Unendlichkeit und Vollendung, das Erlebnis der tödlichen Spannung zwischen dem klassischen und romantischen Prinzip.

Wenn aber das Epos die reine und ruhende Anschauung der Welt ist, wenn Jubel und Schmerz sich hier in eine völlig objektive, hingeebene Haltung verwandelt hat, so kann der epische Geist die Frage nach dem tragischen Schicksal der Welt gar nicht stellen. Er schaut sie und gestaltet sie im Worte, wie ein Plastiker, und steht jenseits allen Leides. Apollo heißt sein Gott.

Zwischen Lyrik und Epos aber steht die griechische Tragödie, die heilige Mitte zwischen ihnen, die Versöhnung der beiden Kunstwelten und der beiden Götter. Denn in ihr vollzieht sich der Prozeß der apollinischen Erlösung aus dem dionysischen Schmerz. Sie ist die apollinische Vision des dionysisch verzückten Chores. Sie verwandelt den Schmerz an der Individuation der Welt, an ihren Schrecken und Entsetzlichkeiten, in Freude an der Welt, indem sie gerade das Prinzip der Individuation, des Maßes, der Grenze und der Form vergöttlicht, es zu dem ästhetischen Schein der Kunst verklärt und das tragische Schicksal des zerstückelten Dionysos in einem gleichnisartigen Traumbild zur schönen Gestalt verwandelt. Der apollinische Schein bringt die Erlösung. Denn was dem dionysischen Menschen unerträglicher Schmerz ist, das Maß, die Grenze und die in sich selbst geschlossene Form, mit einem Wort die Individuation: dem aus der tragischen Wahrheit in die Welt des Scheins geflüchteten Geist ist all dieses gerade höchste Lust, weil Maß und Grenze, Form und Individuation in dieser Welt des Scheines eben Schönheit ist. Der tragische Held muß wohl das Maß und die Grenze verletzen, damit er gezwungen werde, aus dieser Welt der Individuation in die unendliche Einheit allen Lebens durch seinen Tod zurückzukehren. Aber die Schönheit dieser tragischen Welt rettet und stärkt den Willen, in ihr zu leben.

Mit solcher Deutung hat Nietzsche einen Widerspruch gelöst, der



schon im Namen: klassische Tragödie liegt. Denn eine Kunst, welche, wie die klassische, die Sendung übernimmt, die Dauer zeitloser Dinge im Strome dieses Lebens zu offenbaren – wie kann sie Tod und Vergänglichkeit zu seinem Wesen und zu ihrem Inhalt machen. Eine Kunst, welche an die Schönheit glaubt, wie kann sie noch an die tiefste Unheilbarkeit des menschlichen Geschickes glauben, aus der doch die Tragödie entsteht. Denn Schönheit ist die Einheit, ist Spiel und Harmonie der ewigen Gewalten. Sie wirft den Schleier und auch die Brücke über den Abgrund des Seins, und in ihrem Reiche gibt es nicht die Schuld und nicht den Tod. Tragödie aber entsteht, wo die ewigen Gewalten sich unheilbar scheiden und die Pole sich tödlich spannen. Die klassische Dichtung will in sich selber selig und vollendet sein. Wie kann ungeheilte Dissonanz sie schließen? Die klassische Dichtung will das Gleichgewicht, die Ruhe und die Heiterkeit der Seele wirken. Wie kann sie dieses auf dem Wege tragischer Erschütterung?

Diese Fragen haben auch die deutsche Klassik sehr beschäftigt und beunruhigt, und jenes Problem, das die klassische Ästhetik immer wieder stellte: wie das Vergnügen an Tragödie möglich sei, reißt schon allein den Zwiespalt auf, der zwischen dem Wesen der klassischen Kunst und dem der tragischen Welterfassung liegt.

Nietzsche also fand die Lösung des Problems in der griechischen Tragödie: die klassisch-apollinische Form ist die Verwandlung des tragisch-dionysischen Erlebnisses in den ästhetischen Schein der Schönheit.

Die Frage ist nun, ob auch die Tragödie der deutschen Klassik so zu deuten ist. Entstand auch sie aus dem Geiste der Musik? Hat auch sie durch den schönen Schein der apollinischen Kunst von dionysischer Wahrheit retten wollen? Vollzog sich auch in ihr die Versöhnung der beiden Götter?

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß der junge Goethe das dionysische Weltgefühl besaß, damals, als er in prometheischer Empörung und ganymedischer Sehnsucht das Maß und die Grenze Apolls zerstörte und sich der Einheit und Unendlichkeit der Welt verschmolz. Was anders wollte damals seine Dichtung, als die Grenzen zwischen Mensch und Gott, Mensch und Natur, Mensch und Mensch niederreißen? Seine Hymnen waren sprühende Bilderfunken rauschhafter Ekstasen.

Auch der junge Schiller bewegte sich in jenem Element, aus dem die griechische Tragödie sich gebär, und seine Dithyramben sangen von der metaphysischen Einheit der Welt, klagten um ihre Zerstückelung in Raum und Zeit und feierten ihre Wiederherstellung in der Liebe.

So konnte es geschehen, daß sein Lied an die Freude von Nietzsche als dionysischer Mysterienruf gedeutet wurde.

Aber die apollinische Erlösung in den schönen Schein, die ästhetische Heiligung der Individuation, des Maßes und der Grenze, fand damals in der deutschen Dichtung noch nicht statt. Das Drama war ein sprühender Regen von Bilderfunken, aber es wurde nicht zum plastisch angeschauten Bild. Als sich dann Goethe und Schiller aus dem Sturm und Drang ihrer Jugend zur klassischen Kunst emporgerungen hatten, da zeigte sich, daß der dionysische Rausch doch eben nur ein Rausch der Jugend gewesen war, der nun verflog. Denn nun entsagten sie dem Gott Dionysos und bekannten sich ganz zu Apollo. Es ist sehr bezeichnend, daß der klassische Goethe sich so heftig gegen die romantischen Mythologen wendete, welche den dionysischen Urgrund des Griechentums entdeckten. Für Goethe blieb einzig und allein Apollo die Verkörperung der griechischen Kultur. In seinem Gedicht «Deutscher Parnas» will er die dionysisch rasenden Chöre aus dem heiligen Hain Apollos vertreiben. In seiner klassischen Kunst also sind jene beiden Götter, die in der griechischen Tragödie sich versöhnten, nicht zusammengetroffen, sondern Apollo löste Dionysos ab.

Man spricht wohl von der Musik, dem Wohlklang, der Melodie in Goethes Iphigenie. Aber entstand sie aus dem Geiste der Musik, war sie die Bildwerdung der Musik in Nietzsches Sinne? Es ist nicht dionysische Musik, die hier erklingt, sondern eine, welche schon apollinische Kunst geworden ist: gemessener Rhythmus, dessen bildnerische Kraft zur Darstellung apollinischen Zustandes dienen kann, dorische Architektur in Tönen. «Behutsam ist gerade das Element als unapollinisch ferngehalten, das den Charakter der dionysischen Musik und damit der Musik überhaupt ausmacht, die erschütternde Gewalt des Tones und die durchaus unvergleichliche Welt der Harmonie.» (Die Geburt der Tragödie.) Ist in der Iphigenie noch eine Spur des Chores erhalten, als dessen Vision das antike Drama entstanden war? Sie ist der Gesang einer einsamen Seele, und es gibt nichts, was für sie bezeichnender wäre als dieses: daß gerade an den Stellen, wo im antiken Drama die Chorgesänge ertönen, hier die einsamen Monologe Iphigeniens stehen. Hatte doch Goethe zur Musik überhaupt nur diese Beziehung: daß sie eine erlösende und heilende Wirkung auf ihn übte, und er wollte nur solche Musik in seinem Reiche dulden, welche diese Sendung haben konnte. Das Schlußgedicht in der Trilogie der Leidenschaft, Aussöhnung genannt, erzählt, wie die Musik ihn von untragbarem Schmerz befreite.

Aber auch der Chor, den Schiller in die Braut von Messina einführte,

war nicht das lyrische Element, aus dem der tragische Mythos in der griechischen Tragödie stieg, sondern er war ein nachträgliches, formales Mittel, das Bollwerk, das der Dichter um die Tragödie zog, um ihren ästhetischen Schein gegen jeden Anspruch der Wirklichkeit an das Kunstwerk zu bewahren. Der antike Chor war nicht nur der Ursprung der Tragödie, er blieb auch in ihr die dionysische Wahrheit und die Realität, welche sich von der visionären Welt des apollinischen Scheines gesondert hält. Der Chor in Schillers Drama aber war die Mauer der apollinischen Scheinwelt gegen die Realität, war ein Teil der apollinischen Form, wie Rhythmus, episch entfaltete Sprache und symbolische Repräsentation.

Dies alles ist schon sicheres Zeichen dafür, daß die deutsche Klassik nicht einen unheilbaren Bruch der Welt erlebte und gestalten wollte. Ihre Entscheidung war zu eindeutig für Apollo gefallen, der kein tragischer Gott ist.

Ja, Goethe ging nach eigenem Bekenntnis der Tragödie aus dem Weg. Seine Seele bedurfte so notwendig des Gleichgewichtes, daß er sich wie mit einem Bollwerk gegen alles abschloß, was dieses Gleichgewicht zerstören könnte. Er wollte den ewigen Dingen zugewendet bleiben und die Vergänglichkeit des Lebens von sich halten. Die Feier des Todes war seine Sendung nicht. Tragisch, so erkannte er, ist, was notwendig ohne Heilung ist. Seine Dichtung aber wollte Harmonien tönen. Shakespeare ängstigte ihn. So gänzlich leere und wertlose Bilder wie die von Retzsch zum Hamlet konnten ihn beglücken, weil sie dieses Drama, «das denn doch, man mag sagen was man will, als ein düsteres Problem auf der Seele lastet, in lebendigen und reizenden Bildern unter erheiternden Gestalten und bequemen Umständen anmutig vorführen». An der griechischen Tragödie entzückte ihn die reine, milde, schöne Form, die den tragischen Schrecken vernichtet. Als Schiller mit dem Wallenstein beschäftigt war, schrieb Goethe an ihn, er habe niemals ohne ein lebhaftes pathologisches Interesse eine tragische Situation bearbeiten können, und er habe sie daher lieber gemieden als aufgesucht. «Sollte es wohl auch einer von den Vorzügen der Alten gewesen sein, daß das höchste Pathetische auch nur ästhetisches Spiel bei ihnen gewesen wäre, da bei uns die Naturwahrheit mitwirken muß, um ein solches Werk hervorzubringen? Ich kenne mich zwar nicht selbst genug, um zu wissen, ob ich eine wahre Tragödie schreiben könnte, ich erschrecke aber bloß vor dem Unternehmen, und bin beinahe überzeugt, daß ich mich durch den bloßen Versuch zerstören könnte.»



Dieses bedeutsame Wort verrät nun allerdings, daß Goethe im tiefsten Grunde ein tragisches Erlebnis hatte. Er hätte sonst diese Furcht vor der Erschütterung und der Zerstörung nicht gehabt. Es war gewiß nicht jenes Erlebnis eines unheilbaren Bruches zwischen dionysischer Einheit und apollinischer Individuation. Für Goethe gab es zwischen Einheit und Vielheit der Welt keinen Unterschied: «Denn es ist das Ewig-Eine, das sich vielfach offenbart.» Aber auch der klassische Goethe erlebte einen Bruch der Welt. Ihm war unter dem Eindruck Spinozas das Wesen der Welt als eine eherne Notwendigkeit und ewige Gesetzmäßigkeit aufgegangen, die auch Gott selbst nicht brechen kann, weil Gott ja selbst diese ewige Notwendigkeit ist. Sie ist es, welche allem, auch dem Menschen Maß und Grenze setzt. Man sieht: auch dieses ist ein apollinisches Weltprinzip. In Goethe selber aber lebte der faustische Drang nach ungemessener Freiheit und Entgrenzung, der jede Form zersprengen, jedes Maß verletzen, jede Grenze überschreiten möchte, ein Drang nach Allerkennen, Allgenießen und Allschaffen. Auch dieser faustische Allumfassungstrieb, der die Fülle der Welt in sich selbst hineinreißen möchte, ist in seiner Art ein dionysischer Einheitstrieb.

Er war nicht nur Goethes persönliches Schicksal. Wenn Goethe ihn in seinem Faust gestaltet hat, so hat er damit das Symbol des deutschen Schicksals überhaupt gestaltet, des deutschen Drangs nach absoluter, unbedingter Freiheit und Entgrenzung. Wo aber solcher Drang mit dem apollinischen Weltprinzip, welches Maß und Grenze fordert, zusammenstößt, da muß es einen tragischen Konflikt ergeben, und dieser Zusammenstoß erfolgte in Goethes deutschem Menschentum. Denn wenn die deutsche Natur in solch faustischem Freiheitsdrang besteht, so gibt es ja doch auch einen deutschen Geist, den Geist eines fordernden Idealismus, der nicht nur hinnehmen will, was er von der Natur, der eigenen Natur, dem eigenen Schicksal empfängt, sondern der die Natur, das Schicksal gerade überwinden möchte. Wenn also die deutsche Natur nach grenzenloser Freiheit verlangt, der deutsche Geist will sich dem Maß, der Grenze und der Form bequemen. Wo der deutsche Trieb in die Unendlichkeit gerichtet ist, da dringt der deutsche Geist auf klassische Vollendung. So ist es ja auch einzig zu verstehen, daß die von Natur so unantike deutsche Dichtung sich immer wieder, wenn der fordernde Geist erwachte, zur Antike wendete und sich dem apollinischen Maße unterwarf. Dieser Bruch zwischen der faustischen Natur und der apollinischen Forderung war es, den Goethe in sich selbst zutiefst erlebte und den er in seinen Dramen, Iphigenie, Tasso, Faust gestaltet hat.



Aber handelt es sich hier wirklich um einen unheilbaren oder doch nur im ästhetischen Schein und nicht in der Wahrheit zu heilenden Bruch, wie in der griechischen Tragödie? Haben hier die beiden Götter wirklich gleiches Recht, was ihren Zwiespalt erst zur wirklichen Tragödie machen würde? Goethes Entscheidung war ja für Apollo gefallen, der kein tragischer Gott ist, weil sein Gesetz schon in der Welt, im Leben zu erfüllen ist. Auch der deutsche Mensch, auch Goethe konnte es erfüllen. Denn wo sich nicht eine natürliche Liebe dem Maße und der Grenze fügt, da kann es eine ethische Entsagung tun. Entsagung hieß denn auch Goethes oberstes Prinzip. Er stellte an sich selbst wie an die Gestalten seiner Dichtung diese Forderung, sich mit der kosmischen Ordnung der Welt in Einklang zu bringen und zugunsten der Allnotwendigkeit auf eigene Freiheit zu verzichten. Entsagung aber heißt in Wahrheit: Rettung. Gewiß, es ist der tragische Zug in Goethes Leben und Werk, den man überall verspüren wird, daß hier das schöne Maß nur einer opfernden Entsagung zu danken ist. Aber das Opfer war doch eben auch die Rettung. Nur die, welche nicht entsagen können, müssen untergehen, wie Tasso und Otrilie. Ein unheilbarer Bruch jedoch besteht nicht mehr, wo Entsagung die Gefahr einer tödlichen Spannung zu bannen vermag. Ist ja doch auch der Preis des Opfers die Herstellung und Errettung dessen, was für Goethe das göttliche Weltprinzip bedeutete: der Sieg Apollos.

Zu dieser Überwindung des tragischen Bruches durch das Opfer kam als zweiter Weg die Rettung in die Form und den ästhetischen Schein. In die innere Form zunächst. Denn Goethe forderte von der Tragödie, daß sie mit Versöhnung ende. Er deutete die Katharsis des Aristoteles als die aussöhnende Abrundung, welche von allen Dramen und allen poetischen Werken überhaupt verlangt werden muß. «Eine Söhnung, eine Lösung ist zum Abschluß unerläßlich, wenn die Tragödie ein vollkommenes Dichtwerk sein soll.» Im Oedipus des Sophokles hob Goethe dies hervor: daß der tragische Held zuletzt doch noch aussöhnend ausgesöhnt und zum Verwandten der Götter, als segnender Schutzgeist eines Landes, eines eigenen Opferdienstes wert, erhoben wird. Er forderte solche Söhnung auch vom tragischen Roman und hat sie seinen Wahlverwandtschaften gegeben. erinnert es doch an den Schluß des Oedipus, wenn hier das Opfer des Schicksals, Otrilie, nach ihrem Tode heilig und wundertätig wird.

Rettung endlich ist die schöne Form, der ästhetische Schein, in welchen die tragische Wirklichkeit von apollinischer Kunst verwandelt wird: der architektonische Bau, die Symmetrie, die Gliederung, die

Geschlossenheit, die Klarheit, die Gehobenheit der Sprache und das Maß des Rhythmus, wodurch die tragische Erschütterung zu ruhender Anschauung wird.

Durch opfernde Entsagung und durch schöne Form hat Goethe die Seligkeit der klassischen Kunst gerettet.

Diese Abwehr der Tragik unterscheidet nun Goethe so stark wie nichts anderes von Schiller. Wenn Goethe der Tragödie aus dem Wege ging, so suchte sie Schiller vielmehr auf, weil er als ein heroischer Mensch des Widerstandes und des Kampfes mit einer Macht bedurfte, an der seine Kraft sich messen und seine Freiheit sich bewähren konnte. So wie er als Künstler den der Form widerstrebenden Gegenstand wählte, um ihn durch die Form zu überwinden, so suchte er auch den Feind der menschlichen Freiheit, das Schicksal auf, um es zu besiegen. Was von innen her als Leidenschaft und von außen her als Zwang der Verkettung den handelnden Menschen bestürmt, das ist sein Schicksal. Wohl hatte Schiller die Vision einer schönen Seele, in der das unendliche Gefühl mit dem zeitlosen Gesetz, das Leben mit der Form, das äußere Schicksal mit der inneren Freiheit ganz zusammenstimmt. Er glaubte sie in Goethe lebendig zu erblicken. Aber er wußte doch auch, daß solche Harmonie nur Glück und im tiefsten Sinne Zufall, Gnade und Geschenk der Götter ist, und er wollte Tat und Freiheit. So wie er selbst nicht solche schöne Seele war, sondern alles sich im Kampfe mit einem widerstehenden Schicksal erst erobern mußte, so war auch das Schauspiel, das ihn ergriff: der tragische Fall, wenn die Schönheit der Seele, vom Sturm des Schicksals zerrissen, zur Notwendigkeit der Wahl und Entscheidung gezwungen wird, und jene Einheit von Gesetz und Liebe in lebender Gestalt nicht mehr zu sein vermag, sondern das ewige Gesetz nur mit dem Untergang, dem Opfer des Lebens zu retten ist.

Aber auch hier muß nun die Frage lauten, ob es sich wirklich um einen unheilbaren Weltbruch handelt. Die absolute, unbedingte Freiheit, ohne welche Schiller das Leben für nichts erachtete, das Ideal, von dem er fanatisch besessen war: muß sie in seiner Tragödie dem Schicksal zum Opfer fallen? Worin besteht denn diese Freiheit? Der Mensch, so sagte Schiller, ist das Wesen der Vernunft. Frei ist er also, wenn er dem Gesetze folgt, das die Vernunft ihm gibt, weil er ja dann nur dem selbst gegebenen Gesetze folgt. Frei ist der sittlich handelnde Mensch. Wenn das apollinische Weltprinzip Goethes die ewige Notwendigkeit war, so war das apollinische Weltprinzip Schillers die sittliche Freiheit des Menschen. Wird aber diese Freiheit in Schillers Tra-

gödie vom Schicksal vernichtet? Besteht ein unheilbarer Bruch zwischen Freiheit und Schicksal?

Das Schillersche Drama stellt die Situation dar, in der diese Gefahr entsteht und menschliche Freiheit dem Schicksal zum Opfer zu fallen droht. Es handelt sich also hier immer darum, daß der tragische Held in eine Lage versetzt wird, in der die Schönheit der Seele, die Einheit von Vernunft und Trieb, von Liebe und Gesetz, von Natur und Freiheit nicht mehr bestehen kann, sondern das Schicksal ihn vor die Entscheidung stellt. So stellt sich in der Jungfrau von Orléans die menschliche Liebe als Feind ihrer göttlichen Sendung entgegen. So wird in der Braut von Messina ein Mensch unter dem Zwange des Schicksals zur Schwesterliebe und zum Brudermord gezwungen. Aber für den ursprünglich schönen, klassischen Menschen besteht die Möglichkeit, das höhere Prinzip der Freiheit aus solchem Konflikt zu retten. Wenn auch die Schönheit der Seele dahin sein muß, so kann sie sich doch in eine erhabene Seele verwandeln. Erhaben aber ist der Mensch, der sich im Ansturm des Geschickes und noch im zeitlichen Untergang und mit dem Opfer seines Lebens für das ewige Gesetz entscheidet. Der erhabene Mensch ist also die tragische Form des klassischen Menschen oder die klassische Form des tragischen Menschen, in die er sich verwandeln kann, wenn ihm das Schicksal nicht die Schönheit mehr erlaubt. Nur der schöne, der klassische Mensch vermag sich so zu verwandeln, und daß solche Zerstörung seiner Einheit und solche Entscheidung notwendig wird, und daß seine ewige Freiheit nur durch das Opfer des Lebens zu retten ist, dies macht den tragischen Gehalt des Schillerschen Dramas aus. Aber der tragische Held macht sich in Wahrheit doch zum Herrn des Schicksals, das ihn wohl als physisches und zeitliches Wesen vernichten kann, nicht aber das zeitlos gültige Prinzip in ihm. Er ist der Sieger, weil er das höhere Prinzip dem Zwange des Schicksals zu entreißen vermag, wenn auch nur mit dem Opfer des Lebens. Denn die Freiheit ist höher als das Leben. Wenn das Schicksal den Menschen zur Verschuldung zwingt, indem ihn Leidenschaft und unglückselige Verkettung der Geschehnisse zum Bruch des sittlichen Gesetzes treibt, so nimmt er als ein freier und erhabener Mensch die Schuld auf sich und sühnt sie so, als ob er sie als freier Mensch begangen hätte. Die Braut von Messina ist keine Schicksalstragödie, wie man sie doch immer nennt; denn in ihr vollzieht sich gerade der Sieg über das Schicksal. Der Brudermörder bricht den Fluch des Schicksals, unter dessen Zwang er stand, durch seinen frei gewählten Tod, mit dem er als ein freier Mensch sich von der schicksalhaft begangenen Schuld entschönt.



Maria Stuart nimmt den Tod, der ihr in Wirklichkeit von außen rechtlos und gesetzlos als ein Schicksal kommt, als selbstgewollte Sühne ihrer Schuld in ihren freien Willen auf. Er ist aus Schicksal ihre Tat geworden.

Die tragische Realität also, daß der Mensch unter dem Zwang des Schicksals schuldig wird und untergeht und unfrei ist, wird durch den Schein, den der Mensch diesem Schicksal zu geben vermag, zunichte gemacht: der tragische Mensch tut so und handelt so, als ob er seine schuldhafte Tat aus Freiheit begangen habe und sie selbst darum auch sühnen könne, indem er selber sich den Untergang bereitet. Der Tod als selbstgewollte Sühne einer Schuld ist nicht mehr Schicksal.

Diese Überwindung der tragischen Wirklichkeit durch den Schein, den man ihr gibt, setzt sich in der äußeren Form der Tragödie fort. Bedeutete doch alle künstlerische Form für Schiller einen Sieg des gestaltenden Geistes über das Schicksal des nur empfangenen Stoffes, den er durch die Form in seine eigene freie Tat verwandelt. Die Form der Tragödie aber erfüllt diese Sendung in noch gesteigertem Grade. Denn hier handelt es sich ja um einen erschütternden und also der Seele ihre Freiheit raubenden Gegenstand. Die klassische Kunst aber verwandelt die tragische Wirklichkeit des Gegenstandes in bloßen Schein, nimmt ihm damit seine erschütternde und ängstigende Wirkung und gibt der Seele ihr Gleichgewicht und ihre Freiheit wieder. Man wird die Schillersche Form gewiß nicht reine Schönheit nennen dürfen, aber sie ist, wie auch ihr Inhalt und ihr Schöpfer selbst: erhaben; nicht selige Harmonie von Freiheit und Schicksal, aber Sieg der Freiheit über das widerstehende Schicksal des tragischen Stoffes.

Es kam also für Schiller alles darauf an, jede Illusion, als ob es sich auf dem Theater um ein wirkliches Geschehnis handle, zu zerstören und der Tragödie den Charakter einer apollinischen Scheinwelt streng zu wahren. Alles diene diesem Ziel der Form: der Rhythmus, die übernatürliche Steigerung der Sprache, das Pathos, die Repräsentation der Wirklichkeit durch Symbolik. Es war auch ganz folgerichtig, daß Schiller gerade bei derjenigen seiner Tragödien, welche das Schicksal in seiner stärksten Gewalt und als drohendsten Feind der Freiheit zeigt, in der Braut von Messina, die Verwandlung in den apollinischen Schein mit gesteigerter Energie betrieb und hier gerade durch die Einführung des Chores eine Mauer gegen jeden naturalistischen Anspruch um die Tragödie zog.

Wenn man nun mit dieser sogenannten «Schicksalstragödie» Schillers, der Braut von Messina, die romantische Schicksalstragödie ver-



gleich, wie sie von Zacharias Werner, Müllner, Houwald, und auch von dem jungen Kleist und Grillparzer, geschaffen wurde, so wird der Unterschied der Intention sehr deutlich. Denn wo es sich bei Schiller ja doch um den Sieg der Freiheit über das Schicksal handelt, da handelt es sich hier nun gerade umgekehrt um den Sieg des Schicksals über alle Freiheit. In Kleists «Familie Schroffenstein» sind die Menschen nichts als Marionetten, nicht in jenem Sinne, in welchem Kleist das Wort gebrauchte: daß es Menschen sind, die nur aus dem einen Schwerpunkt ihres Wesens sich mit mechanischer Notwendigkeit bewegen, sondern in jenem allgemeineren Sinne, daß es Menschen sind, die sich überhaupt nicht selber zu bewegen scheinen, sondern von anderen, dunklen, ob nun höheren ob tieferen Mächten bewegt werden, so eben wie Marionetten von der menschlichen Hand eines Puppenspielers, oder wie die Gestalten eines romantischen Gedichtes von der Laune ihres Dichters, Spielbälle eines sinnlosen Zufalls, oder doch einer so undurchsichtigen und dunklen Macht, daß ihr Sinn und Zweck von menschlicher Vernunft nicht zu durchleuchten ist und der Mensch so unfrei im Erkennen wie im Handeln bleibt.

Solch irrationale Tragik ist in diesen romantischen Schicksalsdramen freilich bis zur Karikatur verzerrt. Aber es ist von der romantischen Tragödie überhaupt zu sagen, daß sie nicht, wie das klassische Drama, die Feier des siegenden Apollo ist. Friedrich Schlegel hat einmal der «ästhetischen Tragödie», welche die Erlösung in die Form und in den Schein bezweckt, die «philosophische» entgegengestellt, deren Zeichen es ist, daß sie nicht mit Söhnung und mit Lösung endet, sondern mit der ungelösten, unheilbar offenen, unendlichen Dissonanz. Die romantische Tragödie ist «philosophisch», wenn man unter diesem Worte «wahrheitliebend» verstehen will. Denn für die Romantik kam eine Erlösung aus tragischem Erlebnis in den ästhetischen Schein und die apollinische Form nicht in Betracht, weil Schein und Form ihr überhaupt nicht als Erlösung galt. So wie sie nicht aus der Musik zur Plastik strebte, so auch nicht aus schmerzhafter Wirklichkeit in die allein seligmachende Kunst. Auch konnte der Sieg der sittlichen Freiheit für sie keine Erlösung bedeuten, weil sie das Schillersche Ideal gar nicht für wahre Freiheit halten konnte, da sie das Wesen des Menschen nicht in die Vernunft setzte. Die Romantik sah zum erstenmal unter dem apollinischen Schein der griechischen Kultur den dionysischen Abgrund, die dunkle tragische Tiefe. Sie selber aber dachte nicht daran, die beiden Götter miteinander zu versöhnen, wie die griechische Tragödie es tat. Das romantische Erlebnis war wohl dieses, daß sich ein in

Wahrheit unheilbarer Bruch zwischen der unendlichen Einheit und der Welt der Individuation befinde, aber sie wollte diesen Bruch nicht durch die Vergöttlichung der Individuationswelt, ihre ästhetische Heiligung schließen. Ja, die griechischen Tragödien selber wurden von Hölderlins Übersetzungen in diesem neuen Geist verwandelt. Denn nicht nur, daß in diesen Übersetzungen die tragische Wucht des Griechentums zum ersten Male offenbar wird: sie wird noch offener als in den griechischen Tragödien selbst. Denn Hölderlin hob den «orientalischen Geist», den sie allmählich allzu sehr verleugnet hatten, wieder mehr heraus, und dieses macht das Wesen seiner Übersetzungen, daß sie nicht eine so völlige Erlösung in den apollinischen Schein der Schönheit bringen, sondern in Sprache und Rhythmus dem Elemente der tragischen Musik noch näher bleiben. Das romantische Drama war die Feier des Dionysos und nicht Apollos, oder die Feier jenes anderen Gottes, in dem sich auch die Einheit und Unendlichkeit vergöttlicht: Christi.

Die Tragödien von Zacharias Werner sind christliche Trauerspiele, in denen sich der Bund von Kunst und Religion vollzieht. Denn beides war für diesen romantischen Dichter eines. Kunst und Religion: sie beide wollen den wahren Antichrist, die Ichsucht, und das heißt: den Willen, als eigenes und persönliches Ich in dieser Welt zu leben, diese Ursünde und menschliche Erbschuld, ertöten und jedes Ich der göttlichen Alleinheit zurückgeben, von der es zu einer eigenen, in sich selbst geschlossenen Existenz nur abgefallen ist. Das religiöse Drama Werners will den Weg der Rückkehr zeigen: er heißt: die Liebe und der Tod, heißt: Reinigung, Erleuchtung, Opferung, Verwesung, Verwandlung und Wiedergeburt. Wie im Drama des Barock, so sind nun wieder Heilige, Märtyrer und Bekehrte die Helden dieser christlichen Tragödien. Wenn Zacharias Werner das Mysterium der Verwandlung und das Evangelium der notwendigen Zerbrechung aller in sich selbst geschlossenen Lebensform in mythischen Bildern und Gestalten verkörperte, die er den verschiedensten Mythologien entnahm, so tat er es nur darum, weil das heilige Licht an sich und unverhüllt zu blendend und für das menschliche Auge nicht erträglich ist, nicht aber zu dem Ziele etwa, wie das klassische Drama es tut, um aus tötender Weisheit in die Anschauung eines schönen Bildes zu erlösen. Der Mythos soll nur Zeichen und Hülle einer unsichtbaren, geistigen, bildlosen Welt bedeuten.

Aber die Öffnung der geschlossenen Lebensform kann auch in ein anderes Meer noch geschehen als in jenes der transzendenten, christli-

chen Unendlichkeit, und dies geschah in Hölderlins Tragödie. Man kann wohl sagen, daß Hölderlins Empedokles die erste wahrhaft dionysische Tragödie deutscher Sprache ist. Empedokles: er ist der Mensch, der sich aus der Allheit der Natur, der Einheit allen Lebens herausgelöst und über sie erhoben hat. Wie die griechische Kunst gleichsam den Gott aus seiner unendlichen Naturbedeutung löste und in plastischer, umschlossener Menschenform emporhob, so hat sich auch Empedokles zu einem vollendeten, vollkommenen Menschen, und das heißt: zum Gott gebildet. Aber aus dem Schmerz der Einsamkeit, dem er in jenem dreifach wiederholten Rufe: Einsam, einsam, einsam! Ausdruck gibt, gewinnt er seine dionysische Erkenntnis, die er als letzte Botschaft seinem Volk verkündet und mit seinem Tod verwirklicht. Denn sein Sturz in den Ätna ist seine Rückkehr in die tiefe Einheit allen Lebens und in die Allheit der Natur, die Öffnung seiner allzu fest geschlossenen Lebensform, das Opfer seiner menschlichen Vollendung. Die Liebe ist mehr als die geschlossene Form, und die Unendlichkeit mehr als die Vollendung: das war die neue Botschaft Hölderlins, die der apollinischen Verkündigung der Klassiker entgegentönte. Weil Empedokles gleichsam ein klassischer Mensch im Sinne Goethes wurde, darum muß er untergehen. So wie die Romantik den griechischen Gott aus seiner plastischen Gestalt wieder in die unendliche Natur zurückdeutete, aus der ihn die griechische Kunst herausgehoben hatte, so senkt sich nun dieser griechische Mensch, Empedokles, in die Natur zurück, aus der er sich zu hoch emporgehoben hatte.

Wie in die Natur, so auch in die Geschichte. Hölderlin selbst hat im «Grund des Empedokles» sein Drama so gedeutet. Wenn ein Mensch die Gegensätze, von denen seine Zeit chaotisch zerrissen ist, organische und aorgische Kraft in sich zur Einheit bindet und sich in der Mitte des gärenden Chaos zur Schönheit und Vollkommenheit gestaltet, so ist dies Schuld, die Untergang verlangt. Er muß sich der Zeit zum Opfer bringen. Denn das Leben der Welt stirbt in so vollendetem Menschen ab. Die Geschichte endet in ihm. Um der Unendlichkeit der Geschichte willen, damit das Leben daure, muß er Opfer werden. Eine neue Tragik ist in Hölderlin aufgegangen: die klassische Vollendung, die Hölderlin so liebte wie nur ein Grieche und wie Goethe, darf doch nicht sein, um der Unendlichkeit willen. Vollendung ist maßlos. Zeitloses Menschentum muß sich der unendlichen Zeit zum Opfer bringen. In diesem Sinne ist der «Empedokles» auch die erste Tragödie von wahrhaft historischem Gehalt. Die Geschichte ist es, die das tragische Opfer fordert. Der einzelne Ton muß verklingen, damit die Melodie erklingt.



An den Tod des Empedokles gemahnt der Tod Heinrich v. Kleists. Als Kleist zu dionysischer Erkenntnis reif geworden, mit unaussprechlicher Seligkeit sich zum Tode wie zu einem «Triumphgesang» bereitete, hatte er nur eine Sorge noch: einen Abgrund zu finden, tief genug, um sich ganz in ihn zu versenken. Hölderlin und Kleist – sie sind Brüder im Geiste des Dionysos, und wie Hölderlin von sich sagte, daß ihn Apollo geschlagen habe, so hätte Kleist von sich sagen können, daß ihn Goethe geschlagen habe. Es ist kein Zufall, daß die größten Erscheinungen der romantischen Epoche, Hölderlin und Kleist, tragische Menschen waren. Die Wende der Geschichte zeigt sich hierin an. Die Kluft zwischen Goethe und Kleist war wirklich aus innerstem Grunde unüberbrückbar, und der Kampf zwischen ihnen war von höherer als nur persönlicher Notwendigkeit. Nietzsche hatte Recht: was Goethe bei Heinrich v. Kleist empfand, war dessen Gefühl des Tragischen, von dem er sich abwandte. Goethe selbst war konzilient und heilbar. Das Tragische aber hat mit unheilbarem Leid zu tun.

Aber es war auch ein Gegensatz von Kleist zu Schiller. So wie Hölderlins tragisch-dionysisches Griechentum dem apollinischen Griechentum Goethes entgegentrat, so nun der tragische Idealismus Kleists dem optimistischen Idealismus Schillers. Man kann dies schon allein an der ganz verschiedenen Wirkung und Auffassung der Kantischen Philosophie bei Kleist und Schiller erkennen. Denn die Erschütterung durch Kant war es, welche den tragischen Abgrund in Kleists Natur aufwühlte und aufdeckte. Für Schiller aber brachte Kant das Evangelium der Freiheit: der erkennende Geist gestaltet sich die empfangene Welt in die Formen von Raum und Zeit. Er ist erkennend noch der Schöpfer und Gestalter. Der handelnde Geist ist Herr über alles Schicksal, denn er kann dem Gesetze der Vernunft folgen. Er muß auch nicht, wie Kant noch meinte, die Natur unterdrücken, um sittlich zu sein. Der Bruch zwischen Geist und Natur ist in der Schönheit aufgehoben. Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung.

Schiller glaubte an den Sieg der Freiheit über alles Schicksal. Dies macht seinen Idealismus optimistisch. Aber Kleist brach unter dem ersten Eindruck der Kantischen Philosophie zusammen. Denn sie brachte ihm die Botschaft ewiger Knechtung. Der Geist kann niemals die Wahrheit, das Ding an sich erkennen, weil es ihm immer nur in den Formen seiner Anschauung erscheint. Die Welt ist Schein, verhüllt in einen Schleier, den man niemals heben kann. Diese Erkenntnis zog auch den Bruch aller anderen Lebenspfeiler für Kleist nach sich. Der Geist kann auch nicht das Recht erkennen. Wer sagt ihm, was gut und



böse ist? Das Gefühl? Gefühl läßt sich verwirren. Gefühl täuscht. Auch die sittliche Welt ist ewig dunkel. Wenn es aber ein Sittengesetz gibt, ist dies die Freiheit? Ein anderes als das Ideal eines erhabenen Menschentums war in Kleists Seele aufgegangen: ein Mensch, der ganz allein vom Herzen aus, von dem einen Schwerpunkt seines innersten Gefühls getrieben wird. Wohin aber dies den Menschen treibt, das zeigte bald Kleists Penthesilea. Die Tat vermochte überhaupt für Kleist nicht Rettung zu sein. Es war etwas von Hamlet in ihm. Er hatte einen Blick in das unheilbare Wesen der Welt getan. Zur Tat gehört die apollinische Umschleierung, die Illusion. Man sieht: Kleist verstand den Kantischen Idealismus als dionysisch-tragische Philosophie von dem unheilbaren Bruch zwischen metaphysischer Wahrheit und dem Schein der Welt in Raum und Zeit.

Ist aber die Verwandlung der als nur scheinhaft erkannten Welt in ästhetischen Schein, in Schönheit, Rettung? Für Kleist konnte Schönheit niemals Rettung sein, weil sie nur Schein ist. Er aber wollte Wahrheit und Erlösung aus dem Scheine in die Wahrheit. Erlösung in die apollinische Illusion dünkte ihm unheldische Flucht zu sein. Er war der Schöpfer einer neuen Form, die nicht Schönheit, sondern Wahrheit wollte. Er wollte die Furchtbarkeit des tragischen Mythos nicht durch die schöne Form vernichten und nicht die tragische Erschütterung in ruhende und ästhetische Anschauung verwandeln. Es gab für Kleist keine Ferne der Form von ihrem Gehalt. Wenn der Gehalt erschütternd, furchtbar, tragisch war, so durfte die Form nicht selig in sich selbst und heiter sein. Auch Kleist gewiß hätte die Schönheit des Baus, das schöne Maß des Rhythmus und den süßen Zauber der melodischen Linie haben können. Denn alles stand ihm zu Gebote. Aber er verschmähte es, wenn es nicht Ausdruck war. Man verwechsle nur seine charakteristische Form nicht mit der naturalistischen. Sie hat sogar mehr Pathos als die Schillersche. Denn sie kommt aus einem tieferen Grund des Leides, und Pathos heißt Leid. Sie steigert sich aus tragischer Erschütterung zu jenem hohen Wogengange, den man Pathos nennt. Aber sie ist auch nicht apollinisch. Es gibt wohl Elemente in ihr, welche ihr eine Ähnlichkeit mit der Antike zu geben scheinen: die analytische Handlung in der Familie Schroffenstein, im Guiskard, im Zerbrochenen Krug, die Einheiten in der Penthesilea. Aber es ist eine Antike, jener ähnlich, welche man in den klassizistischen Bauten des preußischen Berlin vor sich hat: es geht keine befreiende, lösende und beseligende Wirkung von ihr aus, sondern sie ist streng, asketisch, diszipliniert, unerbittlich folgerichtig, unentrinnbar geschlossen. Es ist eine

preußische Renaissance der Antike. Jene wunderbare Mischung von Musik und Disziplin, die in preußischen Naturen so häufig zu bemerken ist, die Friedrich den Großen mitten im Feldlager vor der Schlacht und nach der Schlacht zur Flöte greifen ließ, ist auch in Kleist. Seine ekstatische, dämonisch getriebene, dunkle, musikalische Natur diszipliniert sich bis zu einer letzten Zucht und strengen Form. Aber das ist keineswegs eine Synthese des dionysischen Elementes und apollinischer Gestalt. Zucht und Disziplin ist etwas völlig anderes als apollinische Erlösung. Diese Kleistische Form ist selbst so tragisch wie ihr Gehalt, eine wahrhaft deutsche Rettung vor der zerstörenden Gewalt der Musik.

Man kann vielleicht gerade an den griechischen Tragödien Kleists den ganzen Unterschied erkennen, der ihn von Goethe und von Schiller trennte. Es sind dionysische Tragödien von dem Leid der Illusionsumschleierung, dem Schicksal des dionysischen Menschen in dieser Welt des Scheines und der Individuation. *Amphitryon* ist eine Verwandlung des apollinischen Mythos in ein dionysisches Mysterium. Der Schein der Welt in Raum und Zeit, die Illusionsumfängenheit des Menschen wird hier zum tragischen Motiv. Alkmene, der liebende Mensch, wird so umfängen von Umschleierung, daß ihr wahres Gefühl der Liebe sich verwirrt und den eigenen Gemahl nicht von dem Gott zu unterscheiden vermag, der sie im täuschenden Schein seiner Gestalt umarmt. Aber die Wahrheit bricht in diesem Drama durch den Schleier. Der Gott, der solche Täuschung wirkt, ist die unendliche Einheit hinter aller Individuation und Vielheit der Gestalten. Wenn Alkmene also ihn umarmte, so hat sie auch in ihm den menschlichen Gemahl umarmt. Denn er ist alles. Dies war nicht nur eine romantische Zutat Kleists, sondern der ganze Sinn der Dichtung liegt hierin. Der griechische Mythos wird wieder zum Mysterium der Alleinheit, und das Drama endet in die Feier des unendlichen und einen Gottes, wenn dieser auch dem schönsten Menschen, Alkmene, zum tragischen Schicksal wurde.

Auch *Penthesilea* ist die Tragödie der Gefühlsverwirrung. Ein Mensch, ganz Liebe, ganz Gefühl, fühlt nicht, daß er geliebt wird, fühlt sich verschmäht, wo er in Wahrheit doch begehrt wird. Sie ist von Illusion umfängen. Das Heiligste im Menschen gerade, das Gefühl verwirrt und täuscht.

Es handelt sich keineswegs darum, daß in diesem neuen Drama der Charakter des Menschen zu seinem Schicksal wird. Sein Schicksal steigt vielmehr aus jener letzten Tiefe, wo der Mensch nicht mehr einzeln

und gesondert ist, sondern noch eins ist mit der einen und unendlichen Natur. Nur weil die Natur unendlich und gesetzlos ist und ewig schöpferisch, ist solch ein Mensch, in dem sie offenbar wird und zum Ausbruch kommt, so einzig, eine Schöpfung. Er ist auch darum aber ein tragischer Mensch. Denn es ist die unendliche und elementare Kraft der Natur, die, wenn sie sich in einem Menschen offenbart, ihn schicksalhaft vernichtet, weil solche Kraft alle einzelne und begrenzte Lebensform zersprengen muß. Sie ist in kein Gefäß und auch in keine Menschenbrust zu fassen. Die unendliche Liebe ist stärker als die geschlossene Form. Sie ist auch stärker als die Freiheit, welche Schillers Drama verkündigte, verherrlichte. Sie ist für Kleist auch göttlicher. Wenn sie den Menschen auch wie ein Orkan dahinreißt, dem nichts zu widerstehen vermag, so ist doch dies gerade die neue Schönheit und Heiligkeit eines Menschen, der zum Opfer solcher Offenbarung wurde. Es ist die Schönheit der Marionette, die ohne Bewußtsein, ohne Freiheit, sich aus dem einen Schwerpunkt des Gefühls bewegt. Der Rhythmus ihres Tanzes, der so entsteht, ist schicksalhaft notwendig. Er hat kein Maß und kein Gesetz. Es ist der unklassische Rhythmus, den man nur in diesem Sinne, weil er ohne Maß ist, den freien Rhythmus nennen darf. Er ist in Wahrheit Schicksal. Von Schuld kann hier nicht gesprochen werden, wie doch in Schillers Drama. Denn wo es kein Gesetz gibt, da gibt es auch keine Schuld. Wenn also Schillers Tragödie die Botschaft von der Freiheit der Vernunft war, so war diese neue Tragödie die Feier eines schicksalhaft vom Rhythmus dionysischen Gefühls getriebenen Menschen, die Heiligung des Menschen, den die unendliche Natur zum Opfer ihrer Offenbarung wählte.

Man begreift, daß Goethe diese Dichtung, die Kleist ihm auf den «Knien seines Herzens» darbrachte, ablehnen mußte. Hier stießen Pole gegeneinander. Was für Kleist die wahrste, göttlichste Natur bedeutete, das nannte Goethe Unnatur. Wo Kleist die Unheilbarkeit der Welt erkannte, sah Goethe nur einen Ausnahmefall, von dem sich seine Seele nicht erschüttern lassen wollte. Auf seinem eigenen Boden, der Antike, hatte Kleist sich ihm entgegengestellt. Es war nicht edle Einfalt und stille Größe in diesem Griechenland, und dieses Drama war keine Feier Apollos wie die «Iphigenie». Die Schönheit des Menschen war hier nicht Maß und Haltung und Entsagung, sondern sein ungemessener und unmeßbarer Rhythmus, und dieser war sein Schicksal, sowie Hölderlin das Schicksal einen «himmlischen Rhythmus» nannte. Diese Tragödie war auch nicht erhaben im Sinne Schillers. Ihr tragischer Mensch besiegte nicht das Schicksal. Sie suchte auch nicht, wie die



klassische Tragödie es tat, die Furchtbarkeit des Mythos durch die Schönheit der Form zu mildern und die unendliche Erschütterung in ruhende und ästhetische Anschauung zu verwandeln. Sie blieb tragische Musik.

Die romantische Tiefe der Welterfassung aber bedingte noch ein anderes. Sie konnte der Welt nicht mehr jene Eindeutigkeit des Gesichtes lassen, welche die klassische Tragödie ihr gab. Diese nämlich wahrte aus Gründen der dauernden Form und aus Liebe der Übereinstimmung, Einheit und Folge die Reinheit des tragischen Charakters. Schillers Übersetzung des «Macbeth» verwandelte den komischen Monolog des betrunkenen Pförtners in ein geistliches Lied. Goethes Bearbeitung von «Romeo und Julia» tilgte die komische Gestalt der Amme. A. W. Schlegel ging sogar soweit, in solche Trennung des Tragischen und Komischen das Wesen der klassischen Dichtung zu setzen und ihr darum schon mit Shakespeare den anderen Pol entgegenzustellen. Ja, Aristoteles lehrte, daß nicht ein und derselbe Dichter Tragödien und Komödien schaffen könne, und wirklich: neben Sophokles und Euripides steht Aristophanes, und neben Corneille und Racine: Molière. Aber Shakespeare schuf Tragödien und Komödien, wie auch Kleist es tat. Unmittelbar auf den Zerbrochenen Krug folgte die Penthesilea, und von dem ihr folgenden Käthchen von Heilbronn sagte Kleist ja selbst, sie sei nur die Kehrseite der Penthesilea, ihr anderer Pol; ein Wesen, das ebenso mächtig ist durch gänzliche Hingebung, als jene durch Handeln. Sie gehören zusammen wie das Plus und Minus der Algebra und sind ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Bedingungen gedacht. – Es ist der romantischen Tragödie eigentümlich, daß sie immer bereit erscheint, in ihr Gegenteil umzuschlagen und die Bühne, auf der soeben noch der tragische Schrecken herrschte, mit Lachen zu erfüllen. Dies kam nicht nur aus dem romantischen Bedürfnis nach Wechsel, Vermischung und Bewegung, sondern die Tiefe des Menschentums und die Tiefe der Welt wollte sich hierin gestalten. Was Wechsel scheint, ist doch nur Wendung: eine Handlung, eine Gestalt, soeben noch tragisch verdunkelt, wendet sich, und ihre andere, nicht minder wesenhafte Seite leuchtet auf. Die Welt ist so tragisch, wie sie komisch ist. Es sind nur ihre zwei verschiedenen Dimensionen, und aus ganz dem gleichen Grunde mit der Tragödie steigt auch die romantische Komödie und verschlingt sich und durchdringt sich mit ihr.

Man muß aber, wie zwischen dionysischer und christlicher Tragik, so auch zwischen dionysischer und christlicher Komik auf Seiten der romantischen Dichtung unterscheiden.



Es handelt sich also zunächst um den Bruch zwischen der Einheit und Unendlichkeit des einen Lebens, Lebensschwunges, Lebensstromes und seiner Zerstückelung in die Welt der Individuation, die allem Maß und Grenze setzt und in die Form einschließt. Die klassische Tragödie hatte diesen Widerspruch zugunsten Apollos entschieden, des Gottes der Individuation, des Maßes, der Grenze und der Form; die romantische Tragödie zugunsten des Dionysos, des Gottes der Einheit und der Unendlichkeit des Lebens. In beiden aber konnte sich der Sieg des Gottes nur dadurch vollziehen, daß der tragische Held sein Leben opfert.

Es gibt nun aber noch eine andere Lösung als die tragische: das Lachen und Verlachen. (Denn beides, Lachen und Verlachen, ist nicht zu trennen, weil in jedem Lachen eine Abwehr, ein Verlachen, ein Auslachen ist und auch ein freies, reines, positives Lachen, das aus Freude an Befreiung kommt.)

In Griechenland, wo beide Götter, Apollo und Dionysos, gleiches Recht und gleiche Verehrung genossen, war die Tragödie die Feier des Apollo, der den das Maß verletzenden Helden dem Tode preisgibt und diese Welt des Maßes und der Individuation ästhetisch heiligt. Die griechische Komödie aber war die Feier des entfesselten Dionysos, die Entfesselung des dionysischen Lebenstriebes von allen Bindungen und Grenzen. Ja, wenn auch Tragödie und Komödie in Griechenland nicht ineinandergehen durften, so folgten sie doch nacheinander. Denn auf die Darstellung der Tragödie folgte hier das Satyrspiel, welches auf die anspannende Erschütterung das abspannende Lachen brachte. So stellte sich das Gleichgewicht und die Versöhnung zwischen den beiden Göttern her.

Die deutsche Klassik aber hatte sich zu einseitig für Apollo entschieden, als daß sie noch einen solchen Sieg des Dionysos in der Komödie hätte feiern können. Zwar war es gerade Schiller, der die Komödie für den Gipfel aller Dichtung erklärte und ihr den Vorzug vor der Tragödie zusprach, weil sie nämlich nicht, wie die Tragödie, ihre Würde schon von der Bedeutung des pathetischen Gegenstandes empfängt, sondern allein von der ästhetischen Form und Haltung, und weil sie nicht erst durch den tragischen Stoff das Gleichgewicht der Seele erschüttern muß, um es durch die Form wiederherzustellen, sondern es von vornherein dadurch bewirkt und erhält, daß sie überall mehr Zufall als Schicksal findet und mehr über Ungereimtheit lacht, anstatt über Bosheit zu zürnen oder zu weinen. Aber was heißt das in Wahrheit? Die Komödie hat demnach die Aufgabe: das apollinische Gleich-

gewicht der Seele zu bewahren. Ja, sie ist in noch höherem Maß als die Tragödie die Feier des Apollo, weil sie das Gleichgewicht nicht erst erschüttern muß, sondern es von Anfang an erhält, und zwar durch reine Form. Diese klassische Theorie der Komödie besagt also, daß die deutsche Klassik jene andere, dionysische Seite des Griechentums übersah, und auch die Komödie nicht als Feier des Dionysos, sondern als eine solche des Apollo betrachtete.

Wenn Schiller selbst keine Komödie schuf, so lag dies daran, daß er als ein erhabener Geist zu sehr auch des erhabenen Gegenstandes bedurfte. Die Lösung der Komödie war ihm zu leicht. Er bedurfte des größeren Widerstandes, des Schicksals, nicht des Zufalls, um es zu besiegen, und die Möglichkeit des Sieges zu verkündigen war seine Sendung. Auch seine klassische Form mußte Tat und Sieg in diesem Sinne sein, daß sie Erschütterung in Gleichgewicht und Zwang in Freiheit verwandelte. Wo solche Aufgabe nicht zu leisten war, da fühlte er sich nicht zur Schöpfung angeregt. Wie wenig sich aber in seiner Anschauung die Komödie von der Tragödie unterscheidet, wie sie beide dem einen Ziel der klassischen Kunst unterstellt werden, dies zeigt mit aller Deutlichkeit seine Wallenstein-Trilogie, wo ja das Lustspiel nicht, wie in Griechenland, als Abspannung auf die anspannende Tragödie folgt, sondern «Wallensteins Lager», das Satyrspiel gleichsam, am Anfang steht und schon das Vorspiel des Dramas selber bildet, das nun über das Schauspiel, «Die Piccolomini», zur Tragödie «Wallensteins Tod» aufgekipfelt wird.

Als man Goethe einmal zur Schöpfung einer Komödie anregen wollte, da sagte er, es fehle den Deutschen zur Möglichkeit der Komödie an einer Gesellschaft, wie sie die Romanen haben. Dieses Wort drückt schon in sehr charakteristischer Weise den klassischen Standpunkt aus, welchen Goethe gegenüber der Komödie hatte. Belachenswert ist danach offenbar, was der Gesellschaft widerstrebt und ihr gefährlich ist, was der Übereinkunft menschlicher Vernunft, welche in der Gesellschaft Gestalt gewinnt, sich nicht einfügen will oder kann. Es ist ja auch kein Zufall, daß es ein Franzose, ein Bürger jenes Volkes also, dessen Leben und Kultur und Kunst in höchstem Grade nach dem Maße der Gesellschaft eingerichtet ist, daß es Bergson war, der seine Theorie des Lachens ganz auf den Gedanken gründete, das Lachen sei nichts anderes als ein Verlachen alles dessen, was dem Leben der Gesellschaft gefährlich ist, ein Schutz, eine Abwehr gegen alles, was nicht sozial ist, was dem sozialen Leben nicht angepaßt und nicht gewachsen ist, nicht mit den Kräften ausgerüstet ist,

die es erfordert. Das klassizistische Lustspiel der Gottsched, Gellert und Johann Elias Schlegel, welches sich nach dem Vorbild der französischen Komödie richtete, ist in der Tat ein klassisches Beispiel für solch klassische Komik.

Die Romantik aber dachte anders, und ihr Lachen galt auch einem anderen Objekte. Denn ihr Standpunkt war ja nicht die Plattform der Gesellschaft, der sozialen Vernunft, der bindenden Form, sondern gerade dieses wurde von ihr als schmerzliche Fessel des unendlichen Lebens empfunden. Es ist höchst charakteristisch, daß in den Komödien Ludwig Tiecks gerade die Gesellschaft, in Form des Publikums, mit auf die komische Bühne versetzt und ausgelacht wird. Der romantische Dichter verlacht hier geradezu das Gelächter eines Publikums, welches die unsoziale und unapollinische Welt romantischer Dichtung auslacht. Was der Gesellschaft komisch dünkt, ist ihm heiliger Ernst, vielmehr: es löst in ihm das freudige Lachen ob des entfesselten Lebens aus.

Die romantische Komödie ist eine Feier des Dionysos, und es war auch ein Romantiker, Friedrich Schlegel, der zum ersten Male den wahren Geist der griechischen Komödie erkannte. Seine Abhandlung «Vom ästhetischen Wert der griechischen Komödie» belichtete zum ersten Male jene Seite des Griechentums, die von der deutschen Klassik nicht gesehen worden war, und so wie es eine Wende der Geschichte war, als Hölderlin den tragischen Geist des Griechentums erschloß, so war es auch ein Zeichen der Wende, als Schlegel seinen Komödiengeist entdeckte. Die Griechen, so heißt es hier, hielten die Freude für heilig wie die Lebenskraft. Ihre Komödie ist ein Rausch der Fröhlichkeit und zugleich ein Erguß heiliger Begeisterung: ursprünglich nichts anderes, als eine öffentliche und religiöse Handlung am Feste des Bacchus, dem Gott der Lebenskraft und des Genusses. Weil Kraft sich in Freude äußert, darum ist sie eine Schönheit der Natur und höchster Gegenstand der Kunst. Die schöne Freude aber muß auch unbedingt frei sein. Auch die kleinste Beschränkung raubt ihr schon die Schönheit und Bedeutung. Wo ein Mensch im frohen Genusse seiner selbst nur aus reiner Willkür und Laune handelt, absichtlich ohne Grund und wider Gründe, da wird die innere Freiheit sichtbar. Die äußere in jenem Übermut, mit dem er äußere Schranken niederbricht, während das Gesetz großmütig seinem Recht entsagt. So stellten sich die Römer in den Saturnalien, so die Griechen in ihrer Komödie die Freiheit dar.

Man sieht: mit Schiller hat diese Freiheitsidee des jungen Schlegel nichts mehr zu tun, und nichts mit klassischer Heiterkeit. Die Freude, deren Evangelium Schlegel hier verkündete, war die Entfesselung der



dionysischen Natur, ein Rausch des Lebens, eine Feier des Bacchus, und so wollte auch die romantische Dichtung das Leben von allen seinen Bindungen erlösen, indem sie alles das verlachte, was den unendlichen Lebenstrieb zu hemmen und zu fesseln vermag.

Die Komödie Ludwig Tiecks verlachte also die Vernunft mit allen ihren Forderungen und Formen. Ihr Objekt war der Rationalismus, ihr Ziel der Triumph der lebendigen Kräfte. Sie verlachte alle festen Formen, welche den Strom des Lebens abdämmen, seinen Schwung aufhalten, seine schöpferische Entwicklung töten: die festgewordenen Sitten und Gesetze der bürgerlichen Moralität, die Bräuche und Zereimonien der sozialen Welt, die Gesetze der Logik, welche den erkennenden Geist in vorgeschriebene Bahnen zwingen wollen, die Regeln der Kunst, welche die Freiheit des schöpferischen Geistes untergraben. Sie lachte freudig, wo die Gesetze der Moral ihre Gültigkeit verloren, wo Narrheit über Weisheit siegte und klassisch gewordene Formen der Kunst von der Laune des romantischen Geistes zerbrochen wurden. Die romantische Komödie war, wie auch Schlegels komischer Roman «Lucinde», eine Umkehrung der sozialen, vernünftigen, formalen Welt.

Für den lebendig-freien Geist bedeutet es schicksalhaften Zwang, daß eine Handlung von einem bestimmten Anfang zu einem endgültigen Schlusse gehen soll, und so die Unendlichkeit des Lebens aufgehoben, abgeschlossen wird, wie es in der klassischen Kunst geschah. Was tut also Tieck? Er vertauscht das Ende mit dem Anfang, setzt den Prolog ans Ende und den Anfang an den Schluß, so daß nun die Komödie ziellos, zwecklos ins Unendlich-Offene, Leere treibt.

Die Einheit des Lebens ist in die Vielheit der in sich selber seligen Formen dieser Welt zerstückt. Was tut die romantische Dichtung also? Sie vertauscht, verwechselt und vermischt die Dinge und hebt die Grenzen zwischen ihnen auf. Dies war die besondere Sendung des romantischen Witzes. Friedrich Schlegel nannte sich einmal «des Witzes lieben Sohn», und er war es wirklich. Er wollte gelegentlich von Shakespeares Witz eine Analyse des romantischen Witzes überhaupt geben. An ihre Stelle traten zerstreute, fragmentarische Bemerkungen, die aber deutlich genug den sehr intimen Zusammenhang von Witz und Romantik beleuchteten und auch die Abneigung, welche Goethe gegen den Witz empfand, sehr verständlich machen. Er galt im Kreise der Romantik nämlich als «logische Chemie», welche die festgelegten Trennungen und Sonderungen zwischen den Dingen dieser Welt vernichtet und neue Kombinationen schafft. Wo die Dinge am weitesten



auseinanderstehen, entdeckt er Ähnlichkeiten und verbindet sie, so wie der Reim und der Vergleich es tun, welche Brüder des Witzes sind. Es war besonders das romantische Wortspiel, das die sich fremdesten Begriffe dadurch zueinander brachte, daß es zufällige Ähnlichkeit von Klang und Form der Worte für innere Verwandtschaft nahm. Goethe aber sagte einmal: man müsse sich vor dem Witze hüten, weil er nicht wie ein gutes Gleichnis das Verwandte aufsucht, sondern das Unverwandte scheinbar annähert. Der romantische Witz aber war, der romantischen Liebe gleich, der Feind der in sich selbst geschlossenen Form und aller Gliederung und riß die Welt, die der klassische Geist aufgebaut hatte, wieder ein und stellte, wild und zynisch, das Chaos her. Denn der romantische Witz bestand nicht nur in einzelnen Einfällen und Wortspielen, sondern in der «Konstruktion des Ganzen», der «künstlich geordneten Verwirrung», der «reizenden Symmetrie von Widersprüchen», dem «ewigen Wechsel von Enthusiasmus und Ironie». Die Lucinde Schlegels war eine so witzige Konstruktion, und ihre Komposition war schon ein romantischer Witz.

Ein neuer Feind des grenzenlosen Lebens ist das Gesetz der Kausalität, welches den Lebensstrom in ein unentrinnbares Strombett, eine festgelegte Richtung zwingt. Die komische Dichtung der Romantik also lacht voll Freude, wo sie den reinen Zufall herrschend findet. Ja, daß überhaupt das Leben gezwungen sein soll, immer vorwärts und immer weiter zu gehen, daß, was einmal geschehen ist, nicht mehr rückgängig zu machen ist, sondern unentrinnbar weiter wirkt, auch das ist Schicksal, welches lähmend auf der Freiheit lastet. Der komische Held also in Tiecks Komödie, Zerbino, versucht, als er die Rolle seines Daseins nicht mehr weiterspielen will, das Drama seines Lebens rückwärts zu drehen und wird nur durch den platten Verstand von Publikum und Schauspielpersonal daran gehindert.

Es ist eine Fessel des Lebens, daß es in der sozialen Welt zu einem bestimmten Zwecke da sein soll, einer bestimmten Absicht dienen muß. Die romantische Komödie will also von Zweck und Absicht befreien. Das wollte gewiß die klassische Dichtung auch, wenn sie die Kunst für zwecklos und interesselos erklärte. Aber sie wollte damit nicht das unendliche Leben erlösen, sondern dem apollinischen Menschen die ästhetische Freiheit geben, daß er nur die Freude an der reinen Form empfindet. Die romantische Komödie aber findet dort die höchste Freiheit, wo das Leben ohne Form und Sinn und Ziel nur eben lebt, und wo der Geist nur dem reinen Spiel der gaukelnden Phantasie, der Willkür, der schöpferischen Laune hingegeben ist. Brentano strebte in sei-

ner Komödie «Ponce de Leon» nach eigenem Bekenntnis nur danach: die Komik in dem Mutwill unabhängiger, fröhlicher, schöner Menschen darzustellen, und um diesen Mutwill als Element in ihnen vorzusetzen, hielt er ihre Sprache durchaus frei und mit sich selbst in jeder Hinsicht spielend.

Es ist eine Fessel des schöpferischen, freien Geistes, wenn die Vernunft von seinem Werk Wahrscheinlichkeit verlangt, wenn er die Grenzen der Erfahrung nicht überschreiten darf, und alles, was die Vernunft nicht verstehen kann, aus seiner Dichtung ausgeschlossen bleiben soll. Die Komödie Tiecks also verlacht diese Forderung eines aufgeklärten Publikums und freut sich lachend der betonten Unwahrscheinlichkeit des völlig unvernünftigen und jede Grenze der Erfahrung überschreitenden Geschehens.

Ja, daß es überhaupt so etwas wie eine Wirklichkeit gibt, welche nicht vom schöpferischen Menscheng Geist geschaffen, sondern von ihm als bloß erfahrene Realität hinzunehmen ist: dies ist gewiß die unerträglichste Fessel für den romantischen Geist. Aber auch an die Kunst und besonders an das Theater wurde immer wieder diese Forderung gestellt (welche Iffland und Kotzebue erfüllten): daß man von der Bühne den Eindruck empfangen, als ob es sich auf ihr um ein wirkliches Geschehnis handle.

Das war nun die wichtigste Sendung der romantischen Komödie, die Dichtung von dieser Forderung zu befreien. Sie tut es schon dadurch, daß sie so gern das Leben ihrer Menschen zu einem Maskenspiel macht, in welchem diese etwas anderes vorstellen, vortäuschen, als sie wirklich sind, indem sie sich verstellen, Masken tragen, das wirkliche Leben in ein Leben des Scheins, des Spiels, des Traumes, der Dichtung verwandeln und so in eine höhere, wirklichkeitsfreie Sphäre erheben. Darüber hinaus aber suchte der romantische Dichter schon durch die Form seiner Komödie zu zeigen, daß es sich bei seiner Dichtung nur um eine Welt des Scheines, Spieles, Traumes, eben nur um eine Dichtung handelt. Das ist ja das wichtigste und wesenhafteste Moment der Komik in den Komödien Tiecks, aber auch in den komischen Romanen Schlegels und Jean Pauls: daß sie ein ständiges Spiel mit der Illusion treiben und damit immer wieder die Scheinhaftigkeit der Dichtung zum Bewußtsein bringen.

Aber ist nicht auch eine so scheinhafte Welt noch eine Fessel für den unendlich freien Geist? Warum imaginiert denn der Dichter diese Welt der Phantasie? Wird denn nicht seine innere Unendlichkeit durch eine so bestimmte Gestaltenwelt begrenzt und verendlicht?

Für die Romantik mußte hier ein letzter, unauflöslicher Widerspruch bestehen bleiben, der nur scheinbar eine Lösung finden konnte. Diese Lösung im Scheine nannte sich: romantische Ironie. Denn was ist der Sinn dieses so viel besprochenen Prinzips? Daß sich der romantische Geist mit ihr über seine von ihm selbst geschaffene Welt, die ihn begrenzt, erhebt, indem er sich das lebendige Bewußtsein wahrte, er habe es nur mit Ausgeburten seiner romantischen Phantasie zu tun, daher er sie auch jeden Augenblick wieder vernichten kann. Er nimmt sie nur im Scheine ernst, räumt ihnen scheinbar ein objektives und wirkliches Leben ein: in Wahrheit aber nimmt er sie in ihrer scheinbaren Objektivität und Wirklichkeit nur komisch.

Wenn auch die klassische Kunst die ästhetische Scheinhaftigkeit ihrer dichterischen Welt mit aller Entschiedenheit wahrte, so wollte sie ihr doch damit das objektive Dasein durchaus nicht nehmen. Im Gegenteil: das klassische Kunstwerk steht über der realen Wirklichkeit als eine Welt der höchsten Objektivität, mit eigenem Dasein, eigenem Gesetz, und durch die Form gegen alle Wirklichkeit abgegrenzt. Auch gegen ihren Schöpfer, den Dichter abgegrenzt. Denn das war eines der wichtigsten Prinzipien der klassischen Kunst, daß sich das Werk von seinem Schöpfer ganz loszulösen habe und nichts mehr mit ihm zu tun haben dürfe. Nur dann besitzt es Freiheit. Der klassische Dichter also kann die Geburten seiner Phantasie nicht verlachen und nicht vernichten, weil er jegliches Recht über sie und jede Wirkung auf sie verloren hat. Die Romantik aber gab ihren Schöpfungen nicht ein solch objektives Leben. Sie verblieben in der Vorstellung des romantischen Geistes, der sich immer das Bewußtsein wahrte, daß ihr apollinischer Schein eben nur ein Schein ist, der in jedem Augenblick vernichtet werden kann. Die romantische Komödie hob, indem sie ständig mit dem Scheine spielte, den Schleier der apollinischen Illusion und gab dem schöpferischen Geiste seine unendliche Freiheit wieder. Glaubte doch die romantische Ästhetik eines Solger, selbst in der klassischen Schönheit noch romantische Ironie zu finden, weil sich die ewige Idee im selben Augenblicke, da sie in Gestalt und Erscheinung eingeht, auch schon verendlicht und begrenzt. Das hätte Schiller freilich nicht zugeben können, weil er in der klassischen Schönheit die absolute Einheit von Idee und Erscheinung sah.

Die romantische Ironie also erhob den unendlichen Geist über seine endliche Schöpfung, indem er sie verlachte. Aber auch das war noch nicht die romantische Form der Komik. Die spezifisch «romantische Komik» wurde von Jean Paul mit Recht erst im Humor gefunden. Hat

doch Jean Paul gegen den Idealismus der Romantik protestiert, der alles aus dem Ich ableiten wolle und also nichts als Ichvergottung sei. Aber auch das Ich gehöre unter einem höchsten Gesichtspunkt ja noch zu dieser endlichen Welt. Der wahre Bruch also besteht nicht zwischen Ich und Welt, sondern zwischen Gott und Welt, und das Bewußtsein dieses Bruches ist es, das dem Humor zugrunde liegt. Daher leitete Jean Paul den Humor aus der christlichen Weltanschauung her, welche diesen Bruch zum erstenmal in das Bewußtsein rief.

Jean Paul, der Humorist: er bildet erst den wahren Gegenpol zur Klassik. Er war den Weimaranern, als er sie besuchte, fremder als es später Tieck und Schlegel waren; er dünkte Schiller wie einer, der aus dem Monde gefallen ist, und Goethe schrieb ein Gedicht über ihn: «Der Chinese in Rom.» Jean Paul seinerseits fühlte sich von Goethe viel heftiger abgestoßen, als es die Romantiker selbst in ihrer goethefeindlichsten Zeit taten.

Man braucht nur die eigene Ästhetik Jean Pauls zu befragen, um die Antwort darauf zu erhalten, warum die klassische Dichtung sich so stark von humoristischer Dichtung, warum Goethe und Schiller sich so stark von Jean Paul unterscheiden mußten. Humor beruht auf dem Bewußtsein des unheilbaren Bruches zwischen Unendlichkeit und Endlichkeit. Die klassische Dichtung aber sah allen Bruch im ästhetischen Schein der Schönheit aufgehoben. Jean Paul konnte eine solche Erlösung in die apollinische Kunst unmöglich gelten lassen. So wie er gegen den Idealismus der Romantik, der die Welt zu einer bloßen Vorstellung des Ich machte, protestierte und ihre Realität, aus religiösem Bewußtsein, als Schöpfung Gottes, behauptete, so protestierte er auch gegen die Kunstvergötterung der Weimaraner. In Weimar, sagte er, gilt das Theater als die höchste Wirklichkeit. Wo aber bleibt das Leben gegenüber der Kunst und die Wahrheit gegenüber dem Schein? Es gibt für die Klassiker nur einen ästhetischen Wert. Kraft, Glanz und Schönheit ist das Maß, mit dem sie den Menschen messen. Wo aber bleibt dabei die Religion, das Herz, die Liebe? In Weimar, sagte er, ist jeder Schmerz willkommen, wenn er nur zum Stoffe einer Dichtung dienen kann. Wo aber bleibt das Mitleid?

Die klassische Dichtung, welche an die Möglichkeit der Harmonie in der Schönheit glaubte, konnte, wie nur den tragischen Einzelfall, so auch nur den komischen Einzelfall kennen: sie konnte einzelne, die sich dem Maße der Vernunft entziehen, als Toren nehmen und verlachen. Der romantische Humor aber besitzt Totalität: er kennt keinen einzelnen Toren und keine einzelne Torheit, sondern überhaupt nur Torheit



und eine tolle Welt. Denn an Unendlichkeit gemessen, wird alles gleich und alles nichts, ob groß oder klein, ob Weisheit oder Narrheit.

Die klassische Dichtung ist eine Heiligung von Welt und Mensch. Die Welt der Individuation wird zum apollinischen Schein verklärt und der Mensch zum Maß der Welt erklärt. Der romantische Humor aber beruht auf der Verachtung von Welt und Mensch, weil er nur das Maß der Unendlichkeit besitzt, vor dem nichts standzuhalten vermag. Daher hat Jean Paul denn auch gegen nichts so heftig angekämpft, wie gegen die Menschvergottung der Weimaraner. Er nannte sie Titanen und Titaniden, und sein Roman, den er in Weimar dichtete, der «Titan», wollte ein Bild der Weimaraner Welt, der Schwelger in der Phantasie, der Spieler mit menschlichen Schicksalen, der Kunstvergötterer, der Ichvergötterer malen. Jeder Himmelsstürmer sollte hier seine Hölle finden.

Die klassische Dichtung wollte die ewige Idee in der Gestaltenwelt zu restloser Erscheinung bringen. Sie glaubte durch die Idee die Welt verklären, heiligen und in Schönheit verwandeln zu können. Der Humor aber gründet sich auf die Erkenntnis, daß die Idee vernichtend ist.

«Wenn der Mensch, wie die alte Theologie tat, aus der überirdischen Welt auf die irdische herunter schauet, so zieht diese klein und eitel dahin; wenn er mit der kleinen, wie der Humor tut, die unendliche ausmisset und verknüpft: so entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist. Daher so wie die griechische Dichtkunst heiter machte im Gegensatz der modernen: so macht der Humor zum Teil ernst im Gegensatze des alten Scherzes; er geht auf dem niedrigen Soccus, aber oft mit der tragischen Maske wenigstens in der Hand. Darum waren nicht nur große Humoristen, wie gesagt, sehr ernst, sondern gerade einem melancholischen Volke haben wir die besten zu danken. Die Alten waren zu lebenslustig zur humoristischen Lebens-Verachtung. Dieser unterlegte Ernst gibt sich in den altdeutschen Possenspielen dadurch kund, daß gewöhnlich der Teufel der Hanswurst ist. Eine bedeutende Idee! Den Teufel, als die wahre verkehrte Welt der göttlichen Welt, als den großen Welt-Schatten, der eben dadurch die Figur des Licht-Körpers abzeichnet, kann ich mir leicht als den größten Humoristen gedenken.» (Jean Pauls Vorschule der Ästhetik.)

Die Klassik huldigte dem Prinzip der Objektivität. So wie der klassische Mensch sich selbst der Welt gegenüber in reiner Anschauung hielt und seinen höchsten Zustand jenseits von Schmerz und Freude fand, so sollte auch das klassische Kunstwerk ganz in sich selber selig, losgelöst von seinem Schöpfer dastehen. Jean Paul aber warf es Goethe

vor, daß er eine Welt und einen Sperling mit gleichem, unbewegtem Gemüte fallen sehe. Er selber konnte nichts ohne Schmerz oder Freude betrachten. Er schwang mit allem, litt und jubelte mit allem. Er nahm alles an sein Herz, um es hier zu wärmen und zu beleben. Er selbst war gleichsam das Herz der Welt. Er, der die Dichtung einmal «eine lange Liebe» nannte, konnte unmöglich seine Gestalten so von sich selber lösen und aus sich herausstellen, wie es die Klassik tat. Er müßte daran sterben, denn sein Herz ginge mit. Er dichtet also nicht sie selber gleichsam, sondern seinen Schmerz um sie und seine Freude über sie.

Solche Subjektivität aber ist wiederum ein notwendiges Element des Humors, der alles auf das eigene Ich beziehen muß. Dies ist ja die tiefste Quelle des Humors, daß auch das Ich gerade seine eigene Zugehörigkeit zu dieser närrischen, endlichen, gebrochenen Welt empfindet und sich selbst in das, was es verlachen muß, mit einschließt. Der Humorist spricht eigentlich immer von sich selbst, daher denn auch Jean Paul den Humor einmal lyrisch nannte. Ja, diese ständige Beziehung auf das eigene Ich kann bis zu tödlicher Gefahr und bis zum Wahnsinn steigen: daß der Humorist in allem, dem er begegnet, sich selbst, seinem zerspaltenen Ich zu begegnen wähnt. Dies ist das Schicksal Schoppes in Jean Pauls «Titan».

So kann auch humoristische Dichtung nicht die in sich selbst geschlossene, in sich selber selige, kosmisch geordnete Form der klassischen Dichtung haben. Die Romane Jean Pauls sind Arabesken, freie Spiele subjektiver Willkür.

Das klassische Kunstwerk will sich die Eindeutigkeit, die Linearität und Dauer des sich selbst gleichbleibenden Charakters, die Ungebrochenheit und Unvermischtheit rein bewahren. Im Humor aber mischen sich die verschiedensten und entgegengesetztesten Elemente chaotisch ineinander: Tragik und Komik, Lachen und Weinen, Schmerz und Freude, Mitleid und Verwerfung, Weltverachtung und Weltenthusiasmus.

Man sieht: alles, was dem Humor eigentümlich ist, ist es auch der Romantik. Kein Wunder, daß Jean Paul Romantik und Humor geradezu gleich gesetzt hat und einmal sagte: «alles muß romantisch, das heißt humoristisch werden».

WENN in diesem Versuch der Gegensatz der Stile, wie er sich um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts bildete, so dargestellt wurde, daß hier wirklich die Pole des Menschentums sich schieden, so darf doch gewiß nicht übersehen werden, wie sich die Pole auch berührten und zur Versöhnung strebten.

Von den äußeren Beziehungen zwischen Goethe und der Romantik soll hier nicht die Rede sein. Denn es ist bekannt genug, daß es eine Periode in Goethes Leben gab, welche ihn nicht nur durch persönliche Fäden der Romantik nahebrachte, und daß andererseits die Romantik eine hohe Verehrung für Goethe an den Tag legte.

Es ist ja auch ganz offenbar, daß die Romantik ohne Goethe gar nicht zu denken ist, ohne den Werther und den Faust, wo der romantische Entgrenzungsdrang, der Drang zu absoluter, unbedingter Freiheit der erkennenden und schöpferischen Kraft und allen Lebenstriebs mit so erschütternder und hinreißender Gewalt zum Ausbruch kam.

Dieses ist freilich für die Idee der Versöhnung noch nicht entscheidend, weil sich in solchen Werken ja noch der stürmende und drängende Goethe, und nicht der klassische zum Ausdruck brachte. Aber auch der Dichter der Iphigenie, des Tasso und des Wilhelm Meister ist keineswegs so weit zum Klassizismus vorgeschritten, daß er sich ganz aus dem romantischen Element emporgehoben hätte, und man braucht ja nur ein Drama des französischen Klassizismus daneben zu halten, um in den deutschen Werken die so anders geartete Tiefe unter der klassisch ruhigen Oberfläche zu empfinden.

War es doch die Grundidee der klassischen Ästhetik überhaupt, daß Schönheit in der allumfassenden Harmonie, dem Bund von Form und Fülle, Liebe und Gesetz, vom Triebe zur Vollendung und Unendlichkeit besteht, und war es doch die klassische Forderung an den Menschen, daß er sich zu einem harmonischen, allseitigen und in sich selbst geschlossenen, weil alles in sich schließenden Kosmos, einem Mikrokosmos, bilde. Wie also hätte diese Klassik die eine Seite des Menschentums ganz verneinen können, wenn ihre Botschaft Gleichgewicht und Harmonie war. Auch war ja Goethes Weltanschauung ganz von der Idee getragen, daß es zwischen der göttlichen Einheit der Welt und der

Vielheit und Fülle der Erscheinungen keinen Unterschied gebe. Es gibt nur eine Einheit, die sich in Vielheit offenbart, und nur eine Vielheit, welche die lebendige Offenbarung der Einheit ist. Auch zwischen Ruhe und Bewegung ist der Unterschied in der Idee des Lebens aufgehoben. Es gibt nur die geprägte Form, die sich lebend entwickelt, und nur die ewige Verwandlung einer dauernden Substanz.

Es ist wie ein Symbol, daß Goethe ja auch mit der Dauer seines eigenen Lebens, welches die klassische wie die romantische Epoche umfaßt, den Bogen über die Kontraste spannte. Er lebte die beiden Zeiten, und beide lebten auch in ihm.

Aber wenn man jetzt noch einmal von diesem höchsten Standpunkt aus die Dichtungen Goethes betrachtet, wird man da noch sagen dürfen, daß sie wirklich die Versöhnung bringen, und daß in ihnen aller Gegensatz sich aufgehoben habe, in dem seligen Spiel der Schönheit? Liegen hier die dunklen, ungemessenen Triebe ins Unendliche nicht wie gefesselte Titanen in der Tiefe, die von den lichten Göttern besiegt wurden. Die klassische Form ist hier nur aus dem Kampf als das Ergebnis schmerzlichster Entsagung, Opferung und Entscheidung hervorgegangen. Gewiß: Goethe hat die absolute Einheit von Vollendung und Unendlichkeit, von Ruhe und Bewegung, Einheit und Vielheit in Gott gefunden. Aber seine schmerzlichste Erkenntnis und sein tragischstes Erlebnis war: daß menschliche Bildung und Kunst jenes Urbild göttlicher Einheit niemals erreichen kann, sondern daß Entscheidung, Opferung, Entsagung nötig ist. Goethes Entscheidung fiel zugunsten apollinischer Gestalt, und das Unendliche blieb nur in der Form der Entsagung und ihres Schmerzes gegenwärtig, so wie ein Strom in dem ruhenden See noch gegenwärtig ist, zu dem er sich begrenzte. So hat es Goethe selbst empfunden, und es kam ja auch der Augenblick, wo er nicht mehr opfern und entsagen wollte, sondern der seligen Sehnsucht nachgab und im Westöstlichen Diwan den gefesselten Strom aus seiner allzu fest geschlossenen Form befreite, damals als die sich verschwende Liebe über die Bewahrung der Persönlichkeit siegte und das fließende «Lied» des Ostens über das feste «Gebilde» aus griechischer Hand und die Unendlichkeit des persischen Gesanges über die Geschlossenheit westlicher Form.

Auch Schiller, und gerade er, der in der Schönheit die selige Harmonie, die Auflösung aller Dissonanzen, das freie Spiel der Kräfte feierte, mußte ja doch erleben, daß sich solcher Schönheit das Schicksal entgegenstellt, und Entscheidung notwendig wird. Er selbst entschied sich gegen das Unendliche, für das ewige Gesetz der Vernunft, und sein



Menschentum wie seine Kunst trägt nicht den Charakter der Schönheit, sondern der Erhabenheit.

Der Wille zur Synthese war gewiß die Intention der deutschen Klassik. Aber höhere Erkenntnis lehrte sie die Notwendigkeit des Opfers, und es ist ihr tiefster Zug, daß ihre Vollendung aus so tragischem Ursprung kam.

Man wird auch der Romantik andererseits den Drang zur Synthese nicht absprechen können. Aber hier war es nicht der klassische Wille zu einer letzten Harmonie, sondern es war und blieb gerade der romantische Wille, die Grenzen und Sonderungen der apollinischen Welt zu zerstören und das eine und unendliche Chaos wiederherzustellen. Aus solch romantischem Verschmelzungstrieb entstand etwa der Alarkos von Friedrich Schlegel. Oder es war jener maßlose Titanismus eines Kleist, der Sophokles und Shakespeare durch eine neue Einheit beider übertürmen wollte, damit ein Denkmal unbegrenzter Schöpferkraft entstehe: Robert Guiskard. Das alles war nicht eigentlich Synthese, sondern blieb Romantik, und was kam dabei heraus? In Schlegels Drama eine völlig unorganische und willkürliche Vermischung von antiken und romantischen Elementen. Aber auch Kleist wußte wohl, warum er seinen Guiskard, nachdem er so schmerzlich um seine Vollendung gerungen hatte, endlich doch vernichtete. Es war auch hier bei einem Nebeneinander von Stilelementen Shakespeares und der Griechen geblieben. Das antike Schicksalsmotiv verlor einem Helden gegenüber seinen Sinn, der sein Schicksal schon ganz in sich selber trägt. Die antike Schönheit und Getragenheit der Sprache, die Einheit von Ort und Zeit, die analytische Form der Handlung steht neben shakespeareischer Charakteristik und Kleistischem Ausdrucksstil, ohne daß eine neue, höhere Einheit daraus wurde.

Aber einer, Hölderlin, war wirklich von dem Drang zur Harmonie beseelt, und mußte doch auch erleben und erkennen, daß eine letzte Einheit unerreichbar ist. Ihm war der Gott als die Unendlichkeit und Einheit allen Lebens aufgegangen, und er nannte ihn Dionysos und Christus und erfuhr, daß dieser Gott sich niemals in die Form einschließen lasse, daß er immer über ihr und um sie bleibt. Nur dieses ist das Recht und die Notwendigkeit der Form, daß sie den Menschen gegen den Gott abgrenzt. Wenn Hölderlin also die Form, die Grenze und das Maß trotz innerer Gegenwehr zu wahren suchte, so meinte er nicht, sich damit stolz und selig in sich selbst zu schließen, sondern er tat es gerade aus dem dionysischen Erlebnis, aus Religion, aus einer tiefen Demut nämlich gegen den Gott, der dem Menschen dieses Schicksal

auferlegte, sich durch die Form in Ehrfurcht von ihm abzugrenzen, der allein unendlich ist. Hölderlins griechische Form war tragisch und heroisch: die Anerkennung menschlichen Geschickes und die Ergebung in dies ewige Schicksal.

Aber so stark war der Gott des einen Lebens in ihm wirksam, daß er immer wieder, zu seinem eigenen Schmerz, die Grenze und das Maß verletzte, bis er sich endlich diesem Gotte ganz zum Opfer bringen mußte, und das Licht der apollinischen Vernunft in ihm erlosch. Apollo hatte ihn geschlagen, weil er in der Tiefe seines Herzens sich ja doch zu jenem anderen Gott bekannte. Wenn Hölderlin in seiner Tragödie Empedokles die schuldhafte Maßlosigkeit eines Menschen darstellte, der alles in sich selber schließen, sich vollenden und vergotten will, indem er die tragische Zerrissenheit seiner Zeit zu einer höchsten Einheit in sich selbst zu heilen sucht, und der so die Gefahr heraufbeschwört, daß sich das unendliche Leben der Natur und der Geschichte in ihm endet, so hat er damit wirklich an das tiefste Geheimnis der Geschichte gerührt: daß sie der Synthese feindlich ist, so sehr auch alle Kunst um sie bemüht erscheint. Denn das Leben stürbe ab in solcher letzten Einheit. Der Rhythmus der Geistesgeschichte, die unendliche Verwandlung, in der allein das Leben des Geistes besteht, erzeugt sich nur aus jener Spannung, jener inneren Polarität des Geistes, die nie zum vollen Ausgleich kommen kann und immer wieder nach Entscheidung drängen muß. Der Kampf ist auch hier die Quelle des Lebens, und nur in Aktionen und Reaktionen schwingt sich die Geschichte fort.

Man könnte nun vielleicht meinen, daß nach dem von Hegel gelehrteten Gesetz der Geschichte: auf Thesis und Antithesis folge stets die höhere, versöhnende Synthese, die Einigung sich erst nach dem Ablauf der klassischen und romantischen Periode vollzogen habe, und man sie also nicht in der Klassik oder der Romantik, sondern in jener geistigen Bewegung suchen müsse, die man das junge Deutschland nennt.

Es ist auch jedenfalls ganz offenbar, daß sich das junge Deutschland nicht nur gegen die Romantik wendete, deren unmittelbare Ablösung und Überwindung es war, sondern auch gegen die Klassik, und daß es einen dritten Zeitstil darstellt. Denn es verwarf ganz ebenso den romantischen Traum in die unendlichen Fernen der Zeiten, Vergangenheit und Zukunft, wie die klassische Entfernung und Erhebung über alle Zeiten, ins Zeitlose. Die Dichtung Heinrich Heines ist die große Götterdämmerung, in der die Götter der Romantik wie der Klassik dämmern. Die neue Gottheit aber, zu der das junge Deutschland betet, heißt: die Zeit. «Die Zeit ist die Madonna der Poeten», sagte Herwegh, und

Gutzkow: «Ich glaube an die Zeit.» Die Zeit: das heißt die eigne Zeit, die eigne Gegenwart, der eigene Augenblick. Denn nur dieser dünkte dem jungen Deutschland lebendig zu sein, und alles sonst gespenstisch, mumienhaft; nur dieser männlichen Dienstes und männlicher Tatkraft wert, und alles sonst nur feige Flucht aus harter Wirklichkeit in Schein und Traum.

Die neue Dichtung wird in diesem Sinne Zeitpoesie und damit ein neuer Typus gegenüber der Zeitlosigkeit der klassischen Dichtung und der Unendlichkeitspoesie der Romantik. Die Lyrik Heines suchte jetzt den Augenblick, den flüchtigen, bewegten, festzuhalten. Die Dichtung wird impressionistisch.

Auch Goethe hatte den Augenblick geheiligt und im Gedicht gestaltet, aber er tat es, weil er im Augenblick den Ewigkeitsgehalt erlebte, vielmehr weil er der Dichtkunst diese Sendung zusprach, dem Augenblick Dauer zu verleihen, ihn zu verewigen. Aber Heine tat es umgekehrt. Er gab auch dem, was man bisher für ewig hielt, den flüchtig augenblicklichen Charakter. Seine neue Ironie, die mit romantischer nichts mehr zu tun hat, weil sie nicht mehr die Überlegenheit des unendlichen Geistes über seine begrenzte und begrenzende Schöpfung ausdrückt, sondern aus der Skepsis gegen alles kommt, was auf ewige Dauer Anspruch erhebt, zerstörte jede unendliche Stimmung und jede zeitlose Gestalt, jedes unendliche Gefühl und jede zeitlose Idee, jeden apollinischen Schönheitsschein und jede christliche Transzendenz.

Das neue Zeiterlebnis öffnete der Dichtung eine neue Dimension der Zeit: das Gleichzeitige, das Nebeneinander. Das soziale Problem tritt damit in den Mittelpunkt der Dichtung und schafft ihr eine gleichsam auch soziale Form. Jetzt bildet Gutzkow den «Roman des Nebeneinander» aus, der die verschiedenen Schichten und Stände der Gesellschaft, wie sie neben-, auf- und gegeneinander wirken, darstellt, und einen Querschnitt durch das Gebäude der sozialen Wirklichkeit bietet. Er sammelt die zerstreuten Strahlen zu einem «Panorama der Zeit». Auch das Drama nimmt bei Grabbe und Büchner die neue, simultane Zeitform an.

Aber die künstlerische Form ist überhaupt nicht mehr das Ziel der Dichtung. Das neue Zeiterlebnis machte sie politisch, tendenziös. Es beginnt jetzt die große Auseinandersetzung zwischen der vergehenden Kunstperiode, mit welchem Ausdruck Heine die Klassik und Romantik zusammenfaßte, und der neuen Zeit, die sich nicht mehr im Traum und Schein der Kunst erfüllen wollte, sondern in der Wirklichkeit des Lebens und der Tat. Wenn freilich Menschen dieser Zeit noch wirklich

Schöpfer, Dichter, Künstler waren, dann ging der Riß der Zeiten mitten durch ihr Herz. So ging es Heine und Büchner. Sie haben etwas von Hamlet. Denn sie fühlen, daß die Zeit von ihnen die Tat verlangt, und daß ihnen eine politische Sendung auferlegt ist, und möchten doch träumen, dichten und formen. Aber die Forderung des Augenblicks siegt, und die Dichtung des jungen Deutschland wird Tat und Aufruf zur politischen Verwirklichung. Das Leben will Gestalt empfangen, nicht die Kunst. Die rein ästhetische Verwirklichung galt dieser Zeit nichts mehr. Der Dichter verwandelt sich in den Schriftsteller, und die Emanzipation der Prosa vollzieht sich.

Das Bild des Lebens, das dem jungen Deutschland vor der Seele schwebte, war wohl ein neues Griechentum. Wie sehr aber unterscheidet sich dieses von dem apollinischen Griechentum eines Goethe, welches die klassische Vollendung heilig sprach, und auch von dem dionysischen eines Hölderlin, das die Unendlichkeit des schöpferischen Lebens heiligte. Denn dieses neue Griechentum war eben die Vergötterung des Augenblicks. Befreiung des Leibes, der Triebe und der Sinne, Genuß: so lautet nun das Evangelium, und das neue Zeiterlebnis drückt sich in ihm aus. Der Augenblick verlangt sein Recht und will genossen werden.

Dies neue Griechentum steht also ebenso wie gegen die Transzendenz und den christlichen Spiritualismus, in den die Romantik ausgefallen war, auch gegen die klassische Kunstperiode, und der Vollendung und Unendlichkeit tritt jetzt ein drittes Ideal entgegen: die Modernität.

Kann man in diesem neuen Typus eines Stils nun wirklich so etwas wie den Willen zur Synthese der vorhergegangenen Geistesrichtungen erkennen? Man findet allerdings bei Heine und dem jungen Deutschland die Idee des «dritten Reiches» oft genug verkündet, in welchem sich die Versöhnung von Geist und Leib, von Heiligkeit und Schönheit, Christentum und Griechentum, Spiritualismus und Materialismus vollzieht, Gott auf der Erde und im Augenblick verwirklicht wird, und Christus in der Gründung einer neuen, menschlichen Gesellschaft Leib und Gestalt empfängt. Aber solche Versöhnung wurde denn doch mit einem allzu großen Opfer erkaufte, als daß man hier noch wirklich von Versöhnung sprechen könnte. Denn was hier aufgeopfert wurde, das war nicht weniger als überhaupt der geistige Trieb zur Ewigkeit, der sich in diesem dritten Stile ganz verlor. Sowohl das ewige Maß des vollendeten Menschentums, wie auch die unendliche Melodie seiner schöpferischen Verwandlung verschwand aus dem Bewußtsein. Man glaubte und man wollte nicht mehr Ewiges. Man glaubte nur noch an die Zeit und wollte nur noch ihre Forderung erfüllen.



Wenn sich aus diesem neuen Zeiterlebnis überhaupt die Möglichkeit zu einer wahrhaft geistigen Kultur ergeben sollte, so war es nur auf jenem Wege möglich, welchen Hegel einschlug. Auch Hegel glaubte, wie das junge Deutschland, an den Augenblick. Aber er hatte diesen Glauben nur, weil er den Augenblick unter den Gesichtspunkt der Ewigkeit stellte, der zeitlosen und unendlichen nämlich, des Seins und Werdens, weil er in ihm gleichsam den Schnittpunkt beider sah und daraus die Erkenntnis schöpfte, daß jeder Augenblick der Geschichte vernünftig sei. Denn die Geschichte ist die unendliche Entwicklung der vollendeten Vernunft, die unendliche Bahn des absoluten Geistes zu sich selbst, und jeder Augenblick ist also nur eine Stufe auf diesem Werdegang. Auch in der Geschichte der Kunst entwickelt sich der Geist zu immer höherer Vollendung, und also ist auch jeder Kunststil einer Zeit nur eine Stufe. Die Hegelsche Erkenntnis war mit einem Wort: daß sich in keiner Kunst die wirkliche Synthese herzustellen vermag, sondern daß sich diese nur in der unendlichen Geschichte des absoluten Geistes vollziehen kann. Die Geistesgeschichte allein ist die Einheit jener beiden Ewigkeiten, ist die eine Ewigkeit. Denn sie allein ist die unendliche Vollendung, das werdende Sein, und also die Synthese des klassischen und romantischen Prinzips.

Wenn solche philosophische Erkenntnis in einem Dichter Wurzel faßte, so konnte es, ja mußte es geschehen, daß sie ihm die Welt als einen tragischen Prozeß offenbarte: da also niemals und in keinem Augenblick, in keiner Zeit und keinem Stil die ewige Vernunft sich ganz verwirklicht, so ist jeder Augenblick und jeder Zeitstil menschlicher Kultur zum Untergang bestimmt, um neuer, höherer Vollendung Platz zu machen und den Geist auf eine neue, höhere Stufe zu erheben. Das war denn auch wirklich die tragische Weltanschauung Hebbels, aus der sich seine Tragödie entwickelte. Auch Hebbel ging, wie Hegel und das junge Deutschland, vom Augenblicke, seinem Augenblicke aus. Auch seine Dramen wollen ja nach seinem eigenen Bekenntnis «künstlerische Opfer der Zeit» sein und an der Lösung der Aufgabe mitwirken, welche dieser Zeit zu leisten bestimmt war. Das Motiv seiner Dramen war also das soziale Problem, das seine ganze Zeit sich gestellt hatte: dem Nebeneinander der Menschen eine höhere, menschlichere Form zu geben. Bei ihm, dem Dichter, handelte es sich um das Verhältnis der Geschlechter zueinander. Sein Problem hieß: Mann und Weib.

Aber er stellte, wie Hegel, den Augenblick unter den Gesichtspunkt der Ewigkeit und zeigte das Problem seiner Zeit als das ewige Problem des Menschentums, das ihm sein tragisches Geschick zu immer neuer,

höherer Lösung auferlegt, weil immer zwischen der Lösung einer Zeit, einer Kultur, und der ewigen, allgemeinen Idee der Welt ein Bruch besteht. An der Idee gemessen ist jede Form, die der Mensch dem Leben gibt, Vereinzelung und Abfall. Die Form einer jeden Zeit also, jede Kultur und jeder Stil des Daseins, muß untergehen und sterben, damit eine weitere, höhere Form sich bilden kann. Die Augenblicke, in denen eine alte Zeitform zerbricht und eine neue aufsteigt, sind die dramatischen und tragischen der Geschichte, und diese stellen Hebbels Dramen dar. Sie fügen sich auf solche Art zu einer gewaltigen Tragödie der Weltgeschichte zusammen, in der jedes einzelne Drama nur ein Akt ist. Denn die Entwicklung der Idee vollzieht sich nur durch immer neue Sprengung und Erweiterung eines Ringes, eines Kreises, einer Form, und nur aus Dissonanz und Dualismus gebiert sich eine neue Schönheit als Versöhnung. Hierin sah Hebbel seinen Unterschied von Goethe: daß Goethes Schönheit eine vor der Dissonanz, eine uranfängliche und zeitlos selige sei, die seine aber eine Schönheit nach der Dissonanz und eine sich unendlich neu aus Dissonanz gebärende.

Die Dichtung Hebbels wurde somit innerlichst dramatisch, tragisch. Sie will in diesem, nur in diesem Sinne die Synthese der drei typischen Stile sein, daß sie den Augenblick unter den Gesichtspunkt der zeitlosen und unendlichen Ewigkeit stellt. Aber in Wahrheit stellt sein Drama also dar, daß die Synthese sich niemals in einem Stil vollziehen kann, sondern nur in der unendlichen Geschichte der Kultur.

Diese Idee der Synthese hat nur bei Hegel und Hebbel ein allzu rationales Element in sich, das die Geschichte vergewaltigt.

Denn nicht die werdende Entwicklung der Vernunft zu einem letzten, absoluten Ziel vollzieht sich in der Geschichte des Geistes, sondern nur die unendliche Verwandlung einer ewig einen, geistigen Substanz. Nicht Stufen werdender Vollendung sind die Stile, sondern nur die immer neuen, anderen Manifestationen jenes einen Triebes zur Verewigung. Aber auch das ist ja Synthese.

Freilich: es liegt ein tragisches Moment darin. Es ist die Tragik des Geistes, daß er nur in der Form der Geschichte seine Triebe zur Vollendung und Unendlichkeit ganz zu verwirklichen vermag. Aber auch das Geheimnis seines sich immer verjüngenden Lebens liegt darin, und wer es vermag, nicht nur in seinem eigenen Augenblick zu leben, sondern mitzuschwingen in dem einen Lebensschwunge, der durch die Geschichte geht, und die Gemeinschaft zu empfinden, welche seine eigene Zeit an alle anderen Zeiten bindet, der wird ob der Entsagung nicht zu trauern brauchen, die von jeder Zeit verlangt wird.

Das also ist die Synthese, die sich werdend in der Zeit vollzieht. Nun aber gibt es auch noch eine andere: im Raum, dem Raum der Welt, dem Nebeneinander der Völker, dem Zusammenklang der Völkerstimmen. Denn so wie jede Zeit, so trägt auch jedes Volk seinen besonderen Charakter, sein Schicksal gleichsam, das ihm Begrenzung auferlegt. In jeder nationalen Literatur zieht sich durch all ihre zeitlichen Verwandlungen, alle verschiedenen Stile hindurch ein sich selbst gleich bleibender, nur diesem Volke eigentümlicher Ton, ein nationales Leitmotiv gleichsam. Aber der Zusammenklang der Völkerstimmen ergibt die Stimme des ganzen und ewigen Menschen.

Welches ist nun der deutsche Ton in dieser Harmonie?

## EUROPA UND DIE DEUTSCHE KLASSIK UND ROMANTIK

---

IN UNSERER Zeit, da Dampfer die Ozeane, Flugzeuge die Lüfte durchqueren und die Ätherwellen zur Überwindung aller räumlichen Fernen gezwungen werden, da es also für den Weltverkehr keine Grenzen und Widerstände mehr zu geben scheint, die nicht durch die Maschine überwunden werden könnten: muß sich da nicht auch der Drang des Geistes regen, alte Grenzen zu zersprengen und einem geistigen Weltverkehr Raum zu schaffen? Denn, wie kann der Geist zurückstehen hinter den Maschinen, wenn es um die Überwindung von Schranken und Widerständen geht. Mit innerer Notwendigkeit muß die Idee eines geistigen Weltverkehrs entstehen, der sich nicht mehr an die Grenzen der Nationen hält, die Idee eines geistigen Austausches zwischen Völkern und Erdteilen. Was aber scheint mehr berufen, diese Idee zu verwirklichen als die Literatur und besonders die Dichtung, diese «Welt- und Völkergabe», wie Herder und Goethe sie nannten. Man spricht denn auch schon seit geraumer Zeit von einer Weltliteratur. Aber es ist ein unbestimmter, schwankender Begriff, ein Wort, das ebensoviel mißbraucht wie gebraucht wird. Man glaubt etwas damit zu fassen und es zerrinnt einem unter den Händen. Ist Weltliteratur nur die Zusammenfassung aller nationalen Literaturen, oder soll es jene Werke bezeichnen, die überall in der Welt gelesen werden, weil sie in Form und Gesinnung international und kosmopolitisch sind, und also keinem Volk besonders angehören?

Aber fragen wir doch einmal den, der dieses Wort «Weltliteratur» geprägt hat, Goethe nämlich, nach seinem Sinn. Er wollte mit diesem Wort den geistigen Raum benennen, in welchem die Völker durch ihre Literaturen, Dichter, Schriftsteller und Übersetzer zueinander sprechen, voneinander gehört und verstanden werden, sich in ihrer Eigenart kennen, achten und dulden lernen, jenen geistigen Weltverkehr und Austausch idealer Güter also, dessen höchstes Ziel es ist, durch Geben und Empfangen sich gegenseitig zu menschlicher Totalität zu bringen, indem ein Volk von anderen Völkern empfängt, was es selbst noch nicht besitzt, und anderen Völkern gibt, was diese selbst noch nicht besitzen.



Nach solcher Idee der Weltliteratur ist es nun klar, welche dichterischen Werke fähig sein werden, in diesen geistigen Weltraum einzutreten: Diejenigen offenbar, welche gerade nicht international und kosmopolitisch sind, sondern welche den nationalen Geist eines Volkes repräsentativ zum Ausdruck bringen, weil nur sie den anderen Völkern etwas Eigenes zu sagen und zu geben haben. Aber ihre nationale Eigentümlichkeit wird nur dann von anderen Völkern verstanden, gewürdigt und aufgenommen werden, wenn sie nur der eigentümliche Zug eines ewigen und allgemein gültigen Menschenantlitzes ist. Nur dann wird eine Dichtung weltliterarisch im höchsten Sinne werden können, wenn sie der Welt etwas zu geben hat, ohne daß die geistige Gestalt des Menschen überhaupt nicht vollständig wäre, eine Dichtung also, deren Wurzeln tief im Erdreich der Nation gebettet sind, deren Krone aber hineinragt in den ewigen Menschenraum, die vom Blute der Landschaft genährt, aber vom Geiste wesenhafter Menschlichkeit beseelt ist.

Man kann nun der Geistesgeschichte entnehmen, daß die Völker nacheinander in diesen geistigen Weltraum eintreten und sich einander in der geistigen Führung und Herrschaft ablösen, daß also diese Harmonie der Völkerstimmen eine immer wachsende, werdende und sich ergänzende ist. Nachdem ein Volk sich jahrhundertlang nur empfangend und aufnehmend verhalten hat, tritt es plötzlich mit einem so eigenartig nationalen und doch so wesenhaft menschlichen Ton hervor, daß sich ihm die Welt nicht mehr entziehen kann, und es nun selber führend, gebend und herrschend wird. So geschah es Italien in der Zeit der Renaissance, Spanien in der Zeit des Barock, Frankreich in der Zeit des Klassizismus.

Wann aber trat die deutsche Literatur führend und gebend und nicht mehr nur empfangend in den geistigen Raum der Weltliteratur ein? Es ist kein Zufall, daß Goethe es war, der die Idee der Weltliteratur konzipierte. Denn mit ihm erst beginnt die deutsche Literatur weltliterarisch zu werden und einen Ton in die Welt zu bringen, der von keinem anderen Volke kommen konnte als dem deutschen. Das erste Werk von weltliterarischer Wirkung und Geltung, welches die deutsche Dichtung hervorbrachte, war Goethes «Werther». Er sprach mit diesem Werke seinen eigenen und deutschesten Schmerz aus, und Europa horchte auf. Er gestaltete in seinem «Faust» die eigenste und deutscheste Sehnsucht und sprach im Namen Europas. Werther und Faust erobern die Welt, verwandeln das europäische Menschenantlitz, und dies in einer Zeit, da Deutschland von Napoleon unterjocht wird.

Warum geschah dieser deutsche Eintritt in die Weltliteratur gerade damals? Hatte es vielleicht nur diesen Grund, daß damals eben ein so gewaltiger Genius wie Goethe in Deutschland geboren wurde, der die Welt hinreißen und bezwingen mußte? Aber auch Genien werden manchmal nicht zu ihrer eigenen Zeit gehört, und daß überhaupt ein solcher Genius wie Goethe damals in Deutschland möglich war, ist schon das Zeichen dafür, daß die Sternenstunde des deutschen Volkes eingetreten war. Die Frage also lautet besser: Wann ist die historische Stunde eines Volkes gekommen?

Man kann in dem Ablauf der allgemeinen Geistesgeschichte erkennen, wie der Menscheist in jedem Augenblick der Geschichte eine neue, besondere Forderung, eine Aufgabe stellt, die so übernational und ewig menschlich ist, daß sie auf keine einzelne Nation beschränkt bleibt, sondern überall zur Herrschaft und Verwirklichung gelangt. Nur so ist es zu verstehen, daß ein jeder Stil noch, ob der Stil der Renaissance, der Gotik oder des Barock ein europäischer Stil geworden ist. Aber ebenso wird man auch finden, daß jeder Stil in einem ganz bestimmten Volk zuerst entsteht, von ihm zur reinsten und schönsten Entfaltung gebracht wird und von ihm über die Völker verbreitet wird. In einem ganz bestimmten Stile nur scheint sich ein Volk in seiner eigensten und besten Art zu offenbaren; in einer ganz bestimmten Stilperiode wird es führend und gebend, während es in anderen nur aufnehmen und empfangen kann. Das also heißt: die historische Stunde eines Volkes ist gekommen, wenn seine eigenste Forderung mit der allgemeinen Forderung des geistigen Augenblicks zusammentrifft, wenn ein Volk es kraft seiner eigensten Art und Begabung vermag, diese Forderung des welthistorischen Momentes zu erfüllen. Dies wird die Sternenstunde eines Volkes sein, in der seine geistige Welteroberung beginnt.

Dieser historische Augenblick war für den deutschen Geist gekommen, als Europa des französischen Klassizismus und der westlichen Aufklärung, von denen es im 18. Jahrhundert ganz beherrscht worden war, gegen Ende des Jahrhunderts müde wurde, als diese westliche Kultur so überreif geworden war, daß sie ihre Sendung in der Welt erfüllt zu haben schien.

Diese französische Kultur, in welcher der lateinische Geist sich zur höchsten Entfaltung brachte, hatte ihre europäische Herrschaft begonnen, als ihre Stunde gekommen war. Es war eine Kultur des Rationalismus, gegründet auf die menschliche Vernunft, die jeder einzelnen Persönlichkeit Bestimmung, Schicksal, Grenze sein soll. Dem erkennenden Menschen war die Grenze des logischen Gesetzes gezogen, dem glau-

benden Menschen die des kritisch nach Wahrscheinlichkeit fragenden Verstandes. Dem handelnden Menschen war das Gesetz des Staates und der Gesellschaft auferlegt, dem gestaltenden Menschen, dem Künstler und dem Dichter, das Vernunftgesetz der Einheit, Proportion, des Maßes und der Symmetrie, der Klarheit und der ruhig edlen Haltung, der in sich selber seligen, geschlossenen und begrenzten Form. So war die Dichtung nicht der Ausdruck eines schöpferischen, freien Genius, sondern Sprache der gesellschaftlichen Konvention, nicht mehr gewachsener Organismus, nicht Naturgewächs, sondern die Bewältigung und Zuschneidung der Natur durch die Vernunft, so wie ein französischer Park die Natur durch die Vernunft bezwingt.

Vernunft war also überall die Grenze für den schaffenden Genius, und diese Grenze wurde nicht mehr als ein Schmerz empfunden oder nur aus Entsagung anerkannt. Keine pessimistische Weltanschauung stand mehr dahinter, und kein tragischer Heroismus wirkte sich in dieser Begrenzung aus. Denn diese Grenze der Vernunft wurde ja auch als Ziel und Zweck der Welt verehrt. Was unter ihr lag, wurde nicht anerkannt, und was über ihr war, nicht geglaubt. Das Wesen des Menschen, das ihn aus der Natur heraus und über sie erhebt, wurde in der Vernunft gesehen, und so erfüllte der Mensch seine Sendung, wenn er die Welt vernünftigte. Es war eine skeptisch heitere, kritisch helle Kultur, die im 18. Jahrhundert europäisch wurde. Ihr repräsentativster Geist: Voltaire.

Mit diesem Geist der Klarheit und der Form und Grenze glaubte Frankreich das Erbe der Antike angetreten zu haben. Aber es war in Wahrheit doch nur die eine Seite der Antike, die sich hier wirklich fortsetzte: Der antike Logos, das apollinische Formprinzip, der männlich klare Geist, der nicht mehr in dem mütterlichen, dunklen Schoß von dionysischen Naturgewalten zeugte. Es war der Geist des Westens, der den östlichen Göttern entsagt hatte, ein Tempel ohne Krypta gleichsam. Diese rationale Welt war großartig in ihrer Einseitigkeit und Konsequenz. Aber es war doch eben nur die eine, dem Lichte zugekehrte Seite des Menschentums, die sich in ihr entfaltete, und so kam es, daß sie nur eine klassizistische und nicht eine klassische Welt geworden war. Wo blieb hier die Einheit des Menschen, und wo Europa, das wirkliche, das ganze Europa, das sich ja nicht nur aus dem apollinischen Prinzip der Antike gebildet hatte, sondern aus der Verbindung des antiken Geistes mit Germanentum und Christentum.

Als die französische Kultur sich selbst so übersteigert hatte, mußten sich mit innerer Notwendigkeit die anderen, dunkleren und tieferen



Gründe des Menschentums regen, und dieses war der welthistorische Moment, in welchem die Stunde des germanischen Geistes gekommen war. Denn jetzt fiel die allgemeine Forderung der Geschichte mit der eigensten Kraft und Richtung des germanischen Volkes ganz zusammen, weil dieses Volk, wenn es sich selber überlassen war, sich niemals in die Grenzen der Vernunft und einer in sich selbst geschlossenen Gestalt und Form zu fügen vermochte, sondern mit der Kraft eines heroischen Freiheitsdranges immer diese Grenzen niederriß und seine Idee unendlicher Entgrenzung sich gegen den westlichen Klassizismus empören mußte.

Es war zuerst von allen germanischen Völkern England, das auf den Plan trat, und wenn einst die antike Welt durch die Germanen gestürzt oder wenigstens doch ganz verwandelt wurde, so geschah es nun der französischen Kultur durch England. In englischer Dichtung regte sich germanisches Naturgefühl und lehnte sich gegen die Zivilisationskunst auf. Die Schöpferkraft will sich von Konvention befreien; Genialität, nicht Bildung soll die Quelle dichterischer Welten werden. Die Leidenschaft verkündet ihre Rechte gegen Sitte und Vernunft, der Glauben gegen die Kritik. Die Individualität sagt sich von der Gesellschaft los, und die Forderung nach Bewahrung nationaler Eigentümlichkeit zersprengt die kosmopolitische Einheit der europäischen Dichtung. Landschaft und Idyll verdrängt die Zivilisationsmotive, und eine heroische Gesinnung bedroht die bürgerlich gezähmte Welt. Englische Dichter sind es nun, welche dem französischen Klassizismus entgegengehalten werden: Shakespeare, Milton, Ossian und die Säger der alten, volkstümlichen Balladen. Der französische Park, der die Natur bezwungen hatte durch Vernunft, muß nun dem englischen Garten weichen, der den Charakter der natürlichen Landschaft treu bewahren will.

Die Zeit des Optimismus ist vorüber, und der Grundton der Dichtung wird die Melancholie. Denn überall erwacht nun der Schmerz um den Untergang der natürlichen Welt, ob der idyllischen oder der heroischen, in der modernen Zeit, und die Sehnsucht nach Freiheit und Entgrenzung von den Formen der Zivilisation.

Aber eine Grenze wird von dem englischen Geist auch jetzt noch anerkannt, und wenn die französische Dichtung sich an die Grenze der Vernunft gebunden fühlte, so nun die englische an die Grenze der Erfahrung. Der englische Geist empörte sich wohl gegen die nur zeitlich bedingten Formen der modernen Welt, nicht aber gegen jene ewigen Grenzen des Menschentums, die er in der Notwendigkeit sinnlicher Er-



fahrung zu sehen meinte. Erfahrung war für die englische Philosophie wie für die englische Dichtung die einzige Quelle der Erkenntnis und Gestaltung: Von außen her, aus Natur und Geschichte strömt der Weltstoff in den Menschen ein und wird von ihm gestaltet und erkannt. Die Idee der unbedingten, absoluten Freiheit eines schöpferischen Geistes wurde nicht von England konzipiert.

Unter dem überwältigenden Eindruck der englischen Dichtung erwacht der junge Goethe zu sich selbst und faßt den Mut zu seiner eigenen, germanischen und deutschen Natur und einem Dichtertum, das nur aus innerster Notwendigkeit ohne Regel und Vorbild neue Welten gebiert. Die englische Dichtung ist es, die ihn zum Kampfe gegen den französischen Klassizismus, gegen westliche Form und Regel, Vernunft und Konvention, für Leben, Freiheit, Leidenschaft, Natur entflammt. Die englische Dichtung entzündet in ihm jene Krankheit des Welt Schmerzes, der die Quelle seines Werther wurde.

Wenn man nun aber diesen Weltschmerz Werthers mit dem englischen vergleicht, wird doch ein großer Unterschied ganz offenbar. Denn es ist hier nicht nur ein Schmerz um die Konventionen der Gesellschaft, welche die Liebe und alles überragende Menschentum erstickten, nicht nur ein Schmerz um die Zivilisation, in der Natur zugrunde geht, und um die Frage des europäischen Raumes, in der ein lebendiger Mensch nicht atmen kann, sondern hier geht es noch um etwas anderes: um die ewigen Grenzen nämlich, die dem Menschen als einem solchen gesetzt sind: die Grenzen der Erkenntnis, welche die Vernunft ihr setzt, die Grenzen der schöpferischen Kraft durch die Erfahrung, die Grenzen des Lebens durch die Notwendigkeit des Todes. Nicht zeitlich bedingte und noch zu heilende Unvollkommenheiten standen also hier in Frage, sondern das ewig unheilbare Wesen, der Bruch der Welt erregte hier den Weltschmerz, und darin liegt der Unterschied von dem empiristischen Geiste Englands. Es war der ganz spezifisch deutsche Ton, der hier erklang, die Sehnsucht nach der absoluten, unbedingten, unendlichen Freiheit.

Dies Erlebnis der Unheilbarkeit der Welt und diese Sehnsucht konnte ein Schmerz bleiben, der den Lebenswillen lähmt und sich bis zur Unmöglichkeit steigert, das Leben in solchen Grenzen überhaupt noch zu ertragen. So geschah es in Goethes Werther. Aber der Schmerz konnte sich auch in Empörung verwandeln, Empörung gegen den, der solche Grenzen setzte, gegen Gott, und die Empörung konnte zum heroischen, titanischen Versuche werden, die Grenzen zu zerbrechen, die Kraft des Menschen unendlich zu erhöhen, ihn allumfassend, allgenießend, all-

erkennend und allschaffend zu machen. Der Schmerz konnte zum Willen nach Menschvergottung, nach dem Übermenschen werden. Er blieb auch freilich dann noch Schmerz, eine Sehnsucht nämlich, die in keinem Augenblick, in keiner Gegenwart sich ganz erfüllen kann, ein unendlicher Weg. Es ist der Faust, der diesen Weg beschreitet und somit zum Symbol des deutschen Geistes wird, seines Schmerzes, seiner Sehnsucht nach dem Absoluten, seines Versuches, die Grenzen zu zersprengen, seines Heldentums, das selbst den Kampf gegen Gott aufnimmt und auf das ewige Seelenheil verzichtet, wenn nur das Ziel der unbedingten Entgrenzung erreicht wird.

Dieser faustisch-deutsche Drang wird fast gleichzeitig in der Philosophie des deutschen Idealismus zum Prinzip der deutschen Welterklärung. Diese Philosophie, geboren aus dem deutschen Freiheits- und Entgrenzungsdrang, beginnt ja mit dem Satz: Das Ich ist Schöpfer seiner Welt. Es schafft sich diese Welt und begrenzt sich selbst mit ihr nur darum, um ihren ewigen Widerstand zu besiegen, ihre Grenzen ewig zu zerbrechen und sich mit ihrer immer neuen Überwindung die absolute Freiheit immer wieder zu erkämpfen. Das war die philosophische Formel für den heroischen Freiheitsdrang des deutschen Geistes.

Werthers Schmerz und Fausts Empörung und Fichtes Idealismus strömten nun in das eine Meer zusammen, welches deutsche Romantik heißt, und in welchem sich das deutsche Wesen zu seinem umfassendsten und ungezwungensten Ausdruck sammelte. Denn hier handelte es sich ja um gar nichts anderes, als um die Entgrenzung des Geistes. Fassen wir doch noch einmal kurz zusammen, worum es ging. Das Gesetz der allgemeinen Vernunft wird jetzt als Schicksal angesehen, das lähmend auf der Freiheit lastet. Frei ist der Mensch nur, wenn er einzigartig, unwiederholbar, eine Individualität ist, die nur ihrem eigensten, einmaligen Gesetze folgt. Die Formen von Raum und Zeit sind dem romantischen Menschen unerträgliche Schranken, und er sucht jene Kräfte in sich zu entfalten und in Wirksamkeit zu setzen, welche von Raum und Zeit zu entbinden vermögen: die magischen, visionären, hellseherischen Kräfte, welche die Grenzen von Raum und Zeit überwinden. Die Idee einer kosmopolitisch einheitlichen Menschheit muß jetzt der Forderung nach Freiheit aller nationalen Eigentümlichkeit weichen. Das Leben soll sich seine Mannigfaltigkeit und Fülle, seine ewige Verwandlung und Entwicklung wahren.

Aber auch die in sich selbst geschlossene Form der einzelnen Individualität wird von der deutschen Romantik noch als schmerzliche Begrenzung empfunden, und sie will die Grenzen zwischen Mensch und

Natur zerbrechen und aufgehen in die Unendlichkeit des einen Lebens, will die Grenzen zwischen Mensch und Mensch zerbrechen und aufgehen in die Einheit eines Volkes, will die Grenzen zwischen den Nationen zerbrechen, indem sie sich einfühlend und mitschwingend in das geistige Leben aller Völker versetzt und es durch Übersetzungen ihrer Literaturen in seiner eigenen Sprache umfaßt, will die Grenze zwischen den Zeiten zerbrechen, indem sie sich in die Geschichte versenkt, und die Vergangenheit lebt und belebt, als wäre es ihre eigene Gegenwart. Sie will endlich die Grenze zwischen der diesseitigen und jenseitigen Welt überschreiten, sich abwärts in die ewige Nacht versenken und sich aufwärts zum ewigen Licht erheben. Das Christentum mit seiner Sehnsucht nach Erlösung und Entgrenzung, nach Befreiung von den Schranken der Welt und nach unendlicher Vergeistigung findet sich in der deutschen Romantik mit dem eingeborenen und eigensten Schmerz und Drang der deutschen Natur zusammen.

So bildet sich denn in Novalis und Friedrich Schlegel die Idee eines Europa, das die europäischen Völker nicht, wie es Frankreich wollte, durch die alles ausgleichende Vernunft, sondern durch das eine Band der christlichen Religion und die eine allumfassende Kirche wieder einigt.

Wo aber wird die deutsche Romantik die Entgrenzung des menschlichen Geistes am weitesten vorgerückt und verwirklicht finden? In dem Dichter natürlich, der sich seine eigene Welt buchstäblich schaffen kann. Freilich mußte das romantische Bild des Dichters ein anderes sein als das bei anderen Völkern und Zeiten. Der romantische Dichter kann das Gesetz der plastischen Form nicht anerkennen; denn Plastik ist Umgrenzung und Umschränkung. Das Ideal der Romantik heißt: Musik. Denn in Musik, dieser Sprache der reinen Seele, befreit sich der Mensch von jeder Forderung der Vernunft, und in Musik, dieser apriorischen, weltfreien, ganz expressiven Kunst, befreit er sich von allen Grenzen, welche sonst durch die Erfahrung, durch Materie und Stoff der äußeren Welt gesetzt sind. Die Sprache der deutschen Romantik verwandelt sich also in Musik, und Lyrik ist das eigentlich romantische Element, in das auch Drama und Roman getaucht sind. Wo sich aber die romantische Musik zu farbigem Bild verdichtet, auch da noch und gerade da ist die Befreiung von erfahrener Wirklichkeit und von Vernunft, diesen beiden Feinden des romantischen Geistes, hergestellt. Denn in der Welt, welche die romantische Dichtung sich erschafft, gilt nur ein einziges Gesetz, das Gesetz der freien Phantasie, welche nicht an die Formen der Erfahrung, die Formen von Raum und Zeit, und nicht an die



Gesetze der Vernunft gebunden ist. Die so von Raum und Zeit und von der Vernunft entbundene Welt der romantischen Dichtung heißt: das Märchen und der Traum. In dieser Welt ist der Dichter freier, unbeschränkter Herr. Hier kann er mit der von ihm geschaffenen Welt so schalten wie ein Puppenspieler mit seinen Marionetten schalten kann, das heißt: er kann sie lenken, wie es ihm beliebt, und sie vernichten, wenn es ihm beliebt. Der romantische Dichter stellt ja sein Werk nicht aus sich selbst heraus und gibt ihm nicht ein von ihm selber abgelöstes, objektives Dasein, sondern trägt es in sich selbst und bleibt so immer Herr und Meister seiner Schöpfung. Diese absolute und unbedingte Freiheit des Dichters, diese Überlegenheit des dichtenden Geistes über die von ihm geschaffene Welt, das ist es, was man romantische Ironie genannt hat.

Aber die deutsche Romantik kann sich auch bei solcher dichterischen Freiheit noch nicht beruhigen, und sie will auch in der Welt der Wirklichkeit so frei sein, wie in der Dichtung. Sie will auch Welt und Wirklichkeit in Traum, Märchen, Dichtung verwandeln. Denn sie glaubt, daß die weltschaffenden Kräfte des Ich genau die gleichen Kräfte sind, welche auch den Traum und die Dichtung schaffen. Nur gilt es, sich dieser dunklen, unbewußten Kräfte zu bemeistern und die Welt als freier, schöpferischer Geist zu dichten, wie ein Dichter eben sein Gedicht. Das nannte Novalis magischen Idealismus, und wenn die Romantik alles in der Welt beseitigen wollte, was unpoetisch, alltäglich und prosaisch ist, so wollte sie damit den Traum in Welt, die Welt in dichterischen Traum verwandeln.

Wie ist nun dieser Befreiungsdrang der deutschen Romantik vom europäischen Standpunkt aus zu verstehen? Er nahm eine entgegengesetzte Richtung als diejenige war, welche die westliche Freiheitsbewegung, die Französische Revolution der europäischen Geschichte geben wollte. Es war eine verschiedene Freiheitsidee, die sich hier und dort zur Auswirkung brachte. Es handelt sich mit einem Worte um den deutschen Versuch, jene Werte gerade zu erretten und zu bewahren, welche in der modernen Zeit unterzugehen drohten, jene irrationalen Werte, welche der Weltvernünftigung sich widersetzen.

Dieses Bedürfnis war sicherlich in ganz Europa um die Wende der Jahrhunderte vorhanden, denn wie hätte sonst die deutsche Romantik ihre gewaltige Wirkung in Europa haben können. Es war auch in Frankreich vorhanden, wo die Enttäuschung über den Ausgang der Revolution den Zweifel an der Wahrheit ihrer Ideen erweckte, und eine Leere eingetreten war, welche nach Ausfüllung durch neue Ideale



verlangte. Aber jetzt war der deutsche Augenblick gekommen, weil diese europäische Sehnsucht nach anderen Idealen als denen des Rationalismus gerade von der deutschen Traumkraft zu erfüllen war.

Es war eine französische Schriftstellerin, die Frau von Staël, welche zuerst die ganze Bedeutung dieses Augenblicks erkannte, darum vielleicht, weil sich in ihr französisches mit deutschem Blut gemischt hatte. Ihr hymnisches Buch über Deutschland hat der deutschen Dichtung erst den Weg in die Welt gebahnt, weswegen man sie in Frankreich den «Blücher der Literatur» genannt hat. Durch dieses Buch wurde die deutsche Dichtung in die Weltliteratur eingeführt, und niemals ist der Unterschied zwischen dem französischen und dem deutschen Geiste klarer und verständnisvoller ausgesprochen worden als hier, und niemals auch die Sendung, welche beide Völker gegenseitig für einander gerade ihrer Verschiedenheit wegen haben können, mutiger verkündet worden. Die historische Grundlage der französischen Kultur, heißt es in diesem Buch, ist die Antike, ihre systematische Grundlage die Gesellschaft. Auch die französische Dichtung ist nur ein Exponent dieser gesellschaftlichen Kultur, daher auch die gesellschaftlichen Werte für sie gelten: Schönheit, Eleganz, Geschmack, Glanz, gute Sitte, Haltung, Konvention und Weltlichkeit, Maß, Klarheit, Verständlichkeit, Bestimmtheit, Einheit, Konzentration. Die deutsche Kultur aber beruht historisch auf dem Mittelalter, und systematisch ist sie eine Kultur der Individualität, Originalität und Einsamkeit. Ihre Werte heißen daher anders: Wahrheit des Ausdrucks, Stärke der Empfindung, Tiefe des Gemüts, Schwung der Ideen, Kühnheit der Einbildungskraft, religiöse Inbrunst, Freiheit von Regeln, Eigentümlichkeit und Fülle. Der französische Dichter gestaltet eine endgültige und mustergültige Welt, die deutsche Dichtung aber ist ein unendliches Suchen und Streben in das Dunkle, Unbekannte. Der französische Genius ist der Genius der bildenden Kunst, der deutsche aber der Genius der Musik und Lyrik. Aber dieser diametrale Unterschied kann gerade zur fruchtbarsten Wechselwirkung führen. Der Franzose müßte religiös, der Deutsche weltlich werden. Der französische Dichter müßte begreifen, daß der Geschmack nicht das einzige Maß sei und ein Verstoß gegen gesellschaftliche Sitten nicht zu verdammen sei, wenn es sich um starke und hochfliegende Ideen oder den Ausdruck wahrer Empfindung handelt. Der deutsche Dichter aber sollte sich vor allem hüten, was den natürlichen Geschmack beleidigt, und mehr nach Maß, Ordnung, Klarheit, Umriß und Bestimmtheit streben. Der Franzose könnte sich durch deutschen Tiefsinn von Frivolität erretten, der Deutsche durch westli-

che Form von seiner formlosen Innerlichkeit. Beide Nationen sollten sich einander zu Führern dienen, und sie würden größtes Unrecht haben, wenn sie sich der Einsichten beraubten, die sie sich gegenseitig gewähren können.

Es ist nun sehr auffallend, daß in diesem epochemachenden Buch zwischen deutscher Klassik und Romantik gar kein Unterschied gemacht wird, während doch in Deutschland selbst gerade damals der Gegensatz zwischen Weimar und der romantischen Dichtung so stark empfunden wurde. In der Distanz, welche die fremde Nation besaß, verschwand der Unterschied, und das deutsche Wesen, welches hier wie dort zugrunde lag, trat einheitlich und klar hervor. Auch die klassische Dichtung Goethes und Schillers also, welche für das deutsche Volk die Sendung hatte, es zu binden und zu begrenzen, zu formen und zu gestalten, wurde vom Ausland ganz als Romantik empfunden und hat auch überall in Europa eine romantisierende, entgrenzende, entbindende und entformende Wirkung ausgeübt. Wenn man also von der weltliterarischen Wirkung der deutschen Dichtung spricht, kann man zwischen deutscher Klassik und Romantik keinen Unterschied machen. Welcher Goethe hat denn das europäische Antlitz verwandelt? Nicht der Verehrer der Antike, sondern der Dichter des mittelalterlichen Götz von Berlichingen, nicht der zur Harmonie gekommene Olympier, sondern der Dichter des Wertherischen Weltschmerzes, nicht der Plastiker, sondern der Musiker, nicht der Epiker, sondern der lyrische Sänger, und nicht der ethische Geist, der den deutschen Menschen Grenze und Entsagung lehrte, sondern der Dichter der faustischen Sehnsucht nach dem Absoluten, Unbedingten und Unendlichen. Ja, der Faust galt für Europa als der Inbegriff romantischer Dichtung, und er besonders hat die europäische Romantik erweckt. Aber auch Goethes klassische Werke wurden von Europa ganz anders angesehen als vom deutschen Geiste. Der Tasso, der diesem das Evangelium brachte, daß sich auch der geniale Mensch der Ordnung und gebundenen Form der menschlichen Gesellschaft einzufügen habe, hat das europäische Bild des Dichters gerade in entgegengesetzter Richtung verwandelt. Er schuf den Typus des Dichters, der gerade nicht die Stimme der Gesellschaft ist, sondern der einsam-unsoziale Mensch, der Empörer, der von der Gesellschaft kein Gesetz empfängt, sondern die Forderung stellt, es ihr zu geben, der nicht mehr der gefeierte Liebling der Gesellschaft ist, sondern der von ihr Verstoßene, Gezeichnete, Geächtete, und dies wird nun zum Maßstab der Gesellschaft: daß sie keinen Raum für den genialen Menschen mehr besitzt.

Was hat von Schiller am stärksten auf Europa gewirkt? Sein Jugendwerk «Die Räuber». Aber auch seine klassischen Dramen haben den europäischen Geist ganz anders bestimmt als den deutschen. Dieser sah in ihnen die Gestaltung zeitlos ewiger Menschlichkeit. Aber das europäische Drama haben sie in historisches und koloristisches Zeitgemälde verwandelt. Dem deutschen Geiste dünken sie die Musterbilder einer streng gebauten klassischen Architektur zu sein. Aber in den europäischen Ländern wurden sie als Produkte regelloser Freiheit aufgenommen und entfesselten überall das Drama von den klassischen Gesetzen. Mußte doch ein französischer Übersetzer der Maria Stuart, trotzdem er versucht hatte, sie soweit als möglich den Regeln des Klassizismus anzupassen, von einem Kritiker hören: er sei dem Eindruck Schillers allzusehr verfallen, «ce sauvage allemand, accoutumé à vivre sans frein et sans loi».

Ja, die deutsche Klassik hat viel stärker noch als die deutsche Romantik zur Entfesselung der europäischen Romantik geführt. Man wird das vielleicht so verstehen können, daß die deutsche Romantik selbst zu fremd, zu deutsch, zu uneuropäisch war, als daß man sie hätte verstehen und für sich selber hätte fruchtbar machen können. Die Phantastik eines Novalis, die lyrische Musik eines Eichendorff, die Formlosigkeit eines Jean Paul, die Wildheit einer Kleistischen Penthesilea: das ging über die Grenzen dessen hinaus, was von dem europäischen Geist noch aufgenommen werden konnte. Die Klassik Goethes und Schillers dagegen bot das deutsche Wesen in einer Form an, welche durch Bildung an der Antike, der Renaissance und dem französischen Klassizismus dem europäischen Geiste angenähert war. Hat ein französischer Kritiker doch selbst vom Dichter des Werther einmal gesagt, er habe wohl den Homer für Ossian fortgeworfen, aber man spüre doch, daß er ihn in der Hand gehabt habe und ihn auch wieder aufnehmen werde. Wo die deutsche Romantik selbst dem europäischen Geiste zugänglich war, da war sie es in jener späten Form, welche sie bei E.T.A. Hoffmann und Heinrich Heine annahm. Denn hier setzte sich schon ein sehr rationales und modernes Menschtum mit der Romantik auseinander. Was Hoffmann in seinen romantischen Dichtungen gestaltet, ist ja doch das Grauen und Entsetzen eines rationalen Menschen vor den für die Vernunft unfäßbaren, übersinnlichen Mächten, und niemals weiß man es, ob es sich bei seinen romantischen Begebenheiten nicht nur um Ausgeburten von Halluzination und Wahnsinn handeln soll. Der psychologische Realismus war es, der Hoffmanns gewaltige Wirkung in allen Literaturen Europas ermöglichte. In Heine aber wehrte sich schon eine



höchst moderne und rationale Skepsis gegen die romantischen Mächte, die er mit Witz und Ironie und Spott behandelt, und auch dieses war eine Möglichkeit für den europäischen Geist, sich der deutschen Romantik zu öffnen.

Jedenfalls aber: Deutschland in seiner Gesamtheit stand dem europäischen Geiste des 19. Jahrhunderts sozusagen als das klassische Land der Romantik vor Augen. Es fehlte nicht viel, daß man in Europa meinte, in den deutschen Wäldern hausten wirklich noch die Elfen und in den deutschen Seen noch die Nixen, auf den deutschen Heerstraßen zögen noch die Ritter, und in den Städten liefen noch die Gretchen mit blonden Zöpfen umher. Jeder Deutsche galt als ein Träumer, ein romantischer Dichter, und er ist es vielleicht ja auch wirklich.

Es gab in dem Europa des 19. Jahrhunderts bis in die fünfziger und sechziger Jahre hinein geradezu eine deutsche Geistesmode, und die deutsche Dichtung hat überall in Europa eine romantische Bewegung ausgelöst.

Es war zunächst die in Deutschland mit höchstem Nachdruck gestellte Forderung nach der Bewahrung des nationalen Charakters in der Literatur eines Volkes, was in Europa zündete. Manche Länder wurden wirklich dadurch auf die Quellen ihrer eigenen, nationalen Kultur zurückgeführt, was besonders im Norden und im Osten geschah. Die nordische Dichtung begann sich wieder aus den Quellen der Edda zu speisen, welche ja auch eine Quelle der deutschen Romantik gewesen war. Man braucht nur den Namen Oehlenschläger zu nennen. Das slawophile Rußland befreit sich unter dem Eindruck der romantischen Gedankenwelt und ganz besonders der Schellingschen Religionsphilosophie von der Herrschaft der westlichen Zivilisation, wie sie seit Peter dem Großen in Rußland Platz gegriffen hatte, und macht wieder seine ursprüngliche und nur verschüttete Religiosität lebendig, die Religion des östlichen Christentums nämlich, welches nicht, wie der westlich-römische Katholizismus, durch die Form der Antike und westlicher Vernunft europäisch verwandelt war.

Aber andere Völker, die in innigerer Beziehung zu dem deutschen Geistesleben standen, wurden von der deutschen Romantik wirklich in ihren Grundfesten erschüttert und verwandelten ihr eigenes Antlitz: Frankreich, England, Italien.

Es war natürlich gemäß dem sehr verschiedenen Charakter der Nationen auch eine sehr verschiedene Sendung, welche die deutsche Dichtung für sie hatte. In Frankreich galt es, den Rationalismus des französischen Geistes durch den faustisch-romantischen Geist zu überwinden.



Wir sehen denn auch überall unter den Dichtern des jungen Frankreich, denen die deutsche Gedankenwelt auf den verschiedensten, direkten und indirekten Wegen vermittelt wurde, den Zweifel an der rationalen Kunst der westlichen Zivilisation erwachen. Wenn gerade in Frankreich der Dichter die Stimme und das Organ der Gesellschaft gewesen war, so setzt sich nun auch gerade in Frankreich jenes neue Bild des Dichters durch, das in Deutschland aufgestellt worden war, und eines der entscheidendsten Dramen der französischen Romantik, Alfred de Vignys «Chatterton», enthüllt das tragische Schicksal eines Dichters, dem die Gesellschaft keinen Lebensraum vergönnt. Jetzt werden französische Dichter, Musset und Lamartine, zu Sängern der Einsamkeit und In-sich-selbst-Versenkung.

Hatte der französische Geist bisher in Eintracht mit sich selbst und mit der Welt gelebt, weil die Vernunft ja nur erkennen will, was sie auch erkennen kann, so beginnt sich nun die Welt vor ihm in ein Mysterium zu verwandeln, in das er nur mit neuen, anderen Kräften einzudringen vermag, und ein Schmerz um die äußere Begrenzung seiner inneren Unendlichkeit erweckt in ihm die Sehnsucht nach Entgrenzung. Er kann sich nicht mehr im Besitz einer festen Wissenschaft wiegen, sondern beginnt zu suchen und in dunkle, unbekannte Regionen aufzubrechen. Zu solchem Zweck aber müssen andere als die rationalen Kräfte in Tätigkeit treten: die dunklen, magischen, dämonischen. Balzac durchwühlt in wahrhaft faustischem Drang nach absoluter Erkenntnis alle Philosophien, Wissenschaften und Religionen und bietet auch die Mächte der Magie zur Hilfe auf. Er schafft aus solchem Drange seine Magier, Denker, Künstler und Erfinder, all jene «chercheurs de l'infini», jene Sucher des Unendlichen, die es mit allen Mitteln versuchen, ihre Kräfte übermenschlich zu steigern. Mit seinen Romanen «La peau de chagrin» und «Louis Lambert» nimmt er direkt den Wettkampf auf mit Goethes Faust. Ja, wenn Balzac mit seiner menschlichen Komödie den titanischen Versuch gewagt hat, das moderne Menschheitsepos zu schaffen, vielleicht hat ihm auch dazu Goethes Weltgedicht, der Faust, den Mut gegeben.

Eine lange Reihe faustischer Dichtungen: von Lamartine, George Sand, Victor Hugo, Quinet, Flaubert, beweist den neuen Mut des französischen Geistes, die Grenzen der Erfahrung, der Vernunft, der Gegenwart und der geschlossenen Form zu überschreiten und den Aufbruch ins Unendliche zu wagen.

Die deutsche Formzerbrechung, besonders aber die deutsche Auffassung Shakespeares, erlöst die französische Dichtung von den alles be-

herrschenden Regeln des Klassizismus, und Victor Hugo vernichtet die Einheit von Ort und Zeit und Handlung durch den buntesten und kühnsten Wechsel, die Harmonie der Charaktere mit sich selbst durch Widersprüche und Zerrissenheiten, die Gleichheit der Gestalten durch Verschiedenheit und Fülle.

Jetzt wagt es die französische Phantasie, sich in einer neuen Dichtungsgattung zu ergehen, die man das «genre phantastique» oder auch, gemäß ihrem deutschen Ursprung, «genre Hoffmanesque» nannte. Es gibt eine «revue phantastique», ein «drame phantastique», eine «symphonie phantastique».

Das deutsche Naturgefühl, wie es sich in Goethes Balladen: «Der Fischer» und «Der Erbkönig» aussprach, wo der Mensch noch nicht als Wesen der Vernunft aus der elementaren Natur herausgehoben dasteht, sondern noch ihrer Herrschaft unterworfen und von dunkler Sehnsucht nach Vereinigung mit ihr in sie zurückgezogen wird, schlug mit besonderer Kraft in Frankreich ein, wo sich der rationale Mensch entschiedener und höher als irgendwo sonst aus der Natur empor und über sie erhoben hatte. Man nannte dort dieses romantische Gefühl der Einheit zwischen Mensch und Natur, aus dem die naturbeseelende und seelenvernaturlichende Dichtung ihren Ursprung nahm, den «deutschen Pantheismus», und man kann seinen Spuren in der französischen Romantik oft begegnen.

All dieses aber wird noch von dem Einfluß der deutschen Musik und des deutschen Liedes überboten. Lyrik ist ja gewiß diejenige unter den Gattungen der Poesie, welche am wenigsten aus den hellen, ordnenden, messenden, oberen Kräften des Geistes entsteht, sondern in den dunklen Tiefen der Seele, die am wenigsten der äußeren Wirklichkeit in Raum und Zeit bedarf, sondern eine expressive, innere Sprache ist, die am wenigsten ihre Wurzeln in der Zivilisationsgesellschaft findet, sondern in der Einsamkeit des Menschen und im ursprünglichen Volk, die endlich am wenigsten Grenzen zu ertragen vermag, sondern die um Grenzen klagt und um Entgrenzung jubelt. Sie ist mit einem Wort: die sprachgewordene Musik, die romantischste der dichterischen Gattungen und damit auch die deutscheste, der eigentlich deutsche Ausdruck.

Musik und Lyrik und ihre Vereinigung im Liede: das war es, was wohl von aller deutschen Kunst die größte Sendung in der Welt hatte und auch die meiste Verbreitung, meiste Liebe und meistes Verständnis fand. Es gibt vielleicht nichts, was für die Wirkung der deutschen Romantik charakteristischer wäre als daß dies deutsche Wort: «Lied» eine Gattungsbezeichnung in der französischen Romantik geworden ist.

Es war besonders Goethes volksliedhafte Lyrik, welche in den französischen Dichtern ganz neue Töne weckte. Mussets Gedichte etwa bekommen etwas Schwingendes und Schwebendes, zitternd Unbestimmtes, einfach Seelenhaftes, Einsames und Musikbeflügeltes, wie man es in französischer Dichtung vorher nicht finden wird. Musset glaubte ja noch in seinem letzten Fiebertraum, als schon das Dunkel des Todes ihn zu umfassen begann, deutsche Musik zu hören. «Entendez-vous cette phrase de Beethoven? Comme cela est beau! et celle-ci qui est du divin Mozart et celle autre de Chopin et Schubert!» «Le romantisme», sagte Musset einmal, «c'est la poésie allemande.» Er nannte die französische Romantik «la fille de l'Allemagne» und sprach von der süßen Dunkelheit, «la douce obscurité, que le romantisme importe de l'Allemagne.»

In England fand die deutsche Romantik eine andere Situation vor. In diesem germanischen Volk war ein romantisches Naturgefühl und ein romantischer Drang in die historische Vergangenheit ja zuerst in Europa erwacht und war nicht ohne Einfluß auf den Ursprung der deutschen Romantik geblieben. Wenn nun Goethes Götz von Berlichingen an der Wiege von Walter Scotts historischen Romanen steht und Goethes Erlkönig einen entscheidenden Eindruck auf Scott gemacht hat, so hat der deutsche Dichter hier den englischen doch nur zu sich selbst erweckt, so wie Goethe einst von englischer Dichtung nur zu sich selbst, zu seiner eigenen, deutschen Art erweckt worden war. Aber auch in England hatte die deutsche Dichtung eine Sendung zu erfüllen, die nur sie erfüllen konnte. Es galt hier gewiß nicht wie in Frankreich eine rationalistische Kunst zu überwinden. Aber der tief im englischen Nationalcharakter liegende Empirismus, seine Einfügung und sein Vertrauen in die Grenzen der Erfahrung, und der englische Utilitarismus, der alles, auch Dichtung und Philosophie, unter den Gesichtspunkt praktischer Zweckmäßigkeit stellte, konnte von deutschem Entgrenzungsdrange heilsam bewältigt werden.

Der wertherische Schmerz um die menschliche Begrenzung und der faustische Drang nach absoluter Freiheit zündete denn auch in einem jungen Genius Englands: Byron. Goethes Faust wird offenbar zum Vater seiner faustischen Tragödien: «The Deformed transformed» «Manfred» und «Kain», so daß der alte Goethe diesen jungen Dichter wohl als seinen geistigen Sohn begrüßen durfte. Er hatte ihm das Maß der Unbedingtheit in die Hand gegeben, mit dem nun Byron alles richtete, verurteilte, bekämpfte, den Menschen seiner Zeit, Gesellschaft, Staat, Kirche und Gott. Er hatte ihm den empörerischen Drang zur Selbstvergottung, Menschvergottung eingehaucht, mit dem nun Byron für



ein neues Europa kämpfte. Durch Byrons gewaltige Wirkung auf die europäische Geistesgeschichte hat der faustisch-deutsche Geist noch stärker auf die Verwandlung Europas gewirkt als durch Goethe selbst.

In Italien hatte wiederum die deutsche Dichtung eine andere Sendung zu erfüllen. Hier lebte ja die klassische Antike noch auf ihrem eigenen Boden fort und repräsentierte nicht nur die höchste Bildungswelt, sondern auch die nationale, eingeborene Kultur. So mußte der neue Geist hier einen doppelt starken Widerstand besiegen, wenn Italien sich nicht von der allgemeinen Entwicklung Europas ausschließen sollte, und es gelang der deutschen Dichtung, diesen Widerstand zu brechen. Der griechisch-römische Olymp wurde durch die nordisch-christliche Mythologie von Bürgers Lenore (die überhaupt zu den entscheidendsten Anregern der europäischen Romantik gehört) und von Goethes Faust, die Stoffwelt der Antike durch die deutsche Auferweckung des Mittelalters, und die Formwelt der Antike und der Renaissance durch den deutschen Regelmäßigkeit verdrängt. Manzoni, der Führer der italienischen Romantik, bekannte sich zu Goethe und den deutschen Romantikern. Die Vorlesungen A.W.Schlegels über dramatische Kunst und Literatur, welche weit mehr als die Werke der romantischen Dichter den Geist der deutschen Romantik über Europa verbreitet haben, boten auch ihm das Rüstzeug zum Kampf gegen den Klassizismus. Goethe aber begrüßte den italienischen Genius mit höchster Anerkennung, und Goethes Würdigung ist es, der Manzoni seine europäische Stellung zu danken hatte.

Aber der Geist der deutschen Dichtung hat sich auf dem fremden Boden, gemäß der Verschiedenheit der nationalen Charaktere, bei den anderen Völkern so verwandelt, und die europäische Romantik hat sich von ihren deutschen Quellen so weit entfernt, daß sie endlich in ganz entgegengesetzter Richtung strömten: in Deutschland nämlich nach rückwärts in die Vergangenheit, in Frankreich, England und Italien aber in die Zukunft. Wenn die deutsche Romantik politisch revolutionär begonnen hatte, so wurde sie mehr und mehr zu Reaktion und machte den Versuch, einen mittelalterlichen Absolutismus wiederherzustellen und alle Autoritäten wieder aufzurichten, welche die französische Revolution gestürzt hatte. Die Geschichte der französischen Romantik aber verläuft in dieser Richtung, daß ihre Führer, Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo von ihren royalistischen und papistischen Anfängen zu einem Liberalismus hin sich entwickeln, der die Ideen der französischen Revolution, wenn auch in gemäßigter und verbürgerlichter Art, wieder aufnahm, und eine ähnliche Entwicklung



vollzog sich in Italien durch Leopardi und Manzoni, in England durch Byron und Shelley. Die europäische Romantik wird die Poesie des Fortschritts, so daß Victor Hugo endlich seine berühmte Erklärung abgeben konnte, Romantik sei der Liberalismus in der Literatur, eine Erklärung, die, auf Deutschland angewendet, völlig sinnlos wäre.

Wenn die deutsche Romantik in Hinsicht auf die Religion mit einer satanesischen Geistesstimmung begonnen hatte – «Teufeleien», «Satanesken» nannte Friedrich Schlegel seine Dichtungen in der Art der Lucinde – so verflüchtigt sie sich im Laufe ihrer Entwicklung immer mehr zu einem seraphischen, himmlisch verzückten, transzendenten Spiritualismus, während in Frankreich und in England umgekehrt auf eine seraphische Epoche jene Literatur folgte, die man auf den Namen «Satanismus» taufte, und deren Haupt und Führer Byron war. Denn in ihm empörte sich der starke, schöne, stolze und geniale Mensch gegen die unantike Religion Europas, welche den Menschen für nichtig, ohnmächtig und klein vor Gott erklärte, und gegen den unantiken, jenseitigen Gott, vor dem der Mensch in Demut knien, beten und opfern soll. Byron ist der erste jener antichristlichen Europäer, deren Reihe bis zu Friedrich Nietzsche geht. Daher wird er denn auch von dem deutschen Romantiker Friedrich Schlegel der Dichter der Hölle, des Abgrundes und der Nacht genannt, der darum nur um so furchtbarer und gefährlicher sei, als der satanische, antichristliche Geist in ihm ein königlicher Kunstgeist und mit allem Zauber, aller verführerischen Schönheit ausgerüstet sei. Es handelte sich also in der außerdeutschen Romantik gerade um eine neue Heiligung von Erde, Mensch und Leib, die man wieder in ihre Rechte einsetzen wollte.

Wenn die Dichtung der deutschen Romantik die Wirklichkeit mit subjektiven Illusionen umschleierte und in ein Traumreich verwandelte, so wird nun umgekehrt die Dichtung der europäischen Romantik zu einer Desillusionierung, Entschleierung und Entgötterung der Welt. Man will das Leben sehen, wie es wirklich an sich ist. Die französische Romantik ist es, welche den modernen Roman geschaffen hat, und sie nannte sich denn auch selbst die Poesie der Wahrheit, welche den illusionären Schein der klassizistischen Schönheit vernichten will.

Wenn sich die deutsche Romantik immer mehr in die unendlichen Fernen von Raum und Zeit verlor, so konnte Stendhal dagegen romantische Dichtung so definieren: sie sei im Unterschiede von der Klassik die zeitgemäße und moderne Kunst, die in ihrer eigenen Gegenwart lebt und dem aktuellen Stande der Sitten und des Glaubens einer Zeit entspricht.

Nirgends endlich ist die romantische Formaflösung so weit getrieben worden wie in Deutschland, und nirgends auch die mystische Verdunkelung des Stils. An Dramen der deutschen Romantik gemessen, sind die von Victor Hugo wahre Muster einer klassischen, symmetrischen Architektur, an den Hymnen von Novalis gemessen: die «mystischen Gedichte» Alfred de Vignys und die «Gesänge der Dämmerung» von Hugo wahre Muster kristallinischer Durchsichtigkeit und Klarheit. In Manzoni kommt der italienische Formsinn doch zur Geltung, und Byron hat sich sogar zu den Regeln der drei Einheiten bekannt.

Man sieht: Vom deutschen Standpunkt aus kann man die europäische Romantik kaum noch Romantik nennen, wie sie selbst sich doch genannt hat, und diese europäische Romantik hat denn auch rückwirkend auf das Mutterland in Deutschland eine geistige Bewegung entfacht, die man das junge Deutschland nennt, und welche eine Kampf-bewegung gegen die deutsche Romantik war. Was in anderen Ländern die Romantik war, das ist hier das antiromantische, das junge Deutschland. Wenn dieses also den deutschen Geist aus Traum zur Wirklichkeit, aus Fernen in die aktuelle Gegenwart, aus Waldes-Einsamkeit in die soziale Welt, aus dichterischem Spiel zur politischen Tat und aus dem Himmel zur Erde führen wollte, wenn es mit einem Wort das deutsche Leben auf die Bahn des Fortschritts zwingen wollte, so steht es ganz im Zeichen der französischen und englischen Romantik, von St. Simon und seiner Jüngerschaft, von Lamartine und Byron. Die Verwandlung des romantischen Dichters in den modernen Schriftsteller, wie wir sie beispielhaft in Heinrich Heine sehen, vollzog sich unter dem Einfluß der französischen Romantik, und nicht umsonst haben ja die Führer des jungen Deutschland, Heine und Börne, in Frankreich eine zweite Heimat gefunden.

Verfolgen wir aber dieses Wechselspiel zwischen der deutschen und europäischen Literatur noch einen Schritt weiter. Unter dem Eindruck des jungen Frankreich bildet sich auch Richard Wagner sein Programm der Kunst, welches sie in den Dienst einer friedlichen Staatsverwandlung stellen will. («Kunst und Revolution.») Aber dieses zunächst so westlich anmutende Programm verwandelt sich in seiner deutschen Geistigkeit und seinem eigenen Kunstwerk so vollständig, daß Richard Wagner seinerseits nun wieder Vater einer neuen, europäischen Romantik werden konnte. Denn nichts anderes ist der sogenannte Symbolismus in Frankreich, England und Italien, und dieser europäische Symbolismus betete zu Richard Wagner als zu seinem Gott. Richard Wagner war es, der die geschlossene Form parnassischer Dichtung in

Frankreich, England und Italien zu unendlicher Melodie geöffnet hat und ihre plastische Gestalt in musikalische Klänge auflöste. Er war es, durch welchen sich in den Gedichten von Verlaine und Mallarmée, Swinburne und d'Anunzio die räumliche Welt in symbolische Landschaft der Seele verwandelte. Musik wird alles, und wieder einmal war es die deutsche Musik, welche das Schicksal der europäischen Dichtung entschied.

Aber diese deutsche Musik nahm wiederum bei den französischen Symbolisten eine so ganz veränderte und dem Geiste des Westens angepaßte Form an, daß sich nun in der Schule Verlaines und Mallarmées derjenige deutsche Dichter, der zum Überwinder aller deutschen Romantik werden sollte, seine klassische Form und Sprache bilden konnte: Stefan George. Französische, von Deutschland erregte Romantik war es, welche hier wieder einmal für den deutschen Geist eine klassisch bildende und gestaltende Wirkung übte. Französische Romantik hat diesen deutschen Dichter zum Hasser aller romantischen Entgrenzung, alles romantischen Triebes in die Unendlichkeit gemacht und ihn gelehrt, sich und den deutschen Geist in heiligem Maß und schöner Gestalt zu umgrenzen und zu verwirklichen.

Dies ist das Wechselspiel zwischen der deutschen und der europäischen Dichtung, welches das 19. Jahrhundert durchzieht. Aber wenn wir nun fragen, welche Kraft in diesem Jahrhundert wohl die stärkere war und tiefer und entscheidender die andere bestimmt hat, so werden wir antworten müssen: die deutsche Romantik. Man hat das 19. Jahrhundert denn auch in den europäischen Ländern oft genug das deutsche Jahrhundert genannt. Denn ebenso wie im 18. Jahrhundert die deutsche Sprache und Dichtung durch den französischen Klassizismus ein anderes Antlitz erhielt, so geschah es nun der französischen Sprache und Dichtung: sie germanisierte sich in auffallendster Art. Ja, dieser Prozeß ist bei seinen weitest vorgetriebenen Exponenten, Péladan und Romain Rolland, so weit gegangen, daß man ihn fast schon einen Verrat an der eigenen Nation zu nennen hat, und die besten Werte des lateinischen Geistes, die man in der europäischen Kultur nicht missen kann, gerieten durch die deutsche Musik in wirkliche Gefahr. Kein Wunder, daß auch der Kampf gegen die deutsche Romantik schon früh in Frankreich begann. Die französische Akademie erließ einmal ein fanatisches Manifest gegen diese unseligen, französische Vernunft und klare Form bedrohenden Doktrinen und Gedichte. Hannibal ante portas, Faust vor den Toren von Paris! Ein neuer Einbruch der Barbaren in die heilige, lateinische Kultur war abzuwehren!



Hier handelte es sich freilich nur um den einzelnen Vorstoß eines überalterten Institutes. Denn noch beherrschte der deutsche Stern die Stunde. Aber gegen das Ende des Jahrhunderts beginnt nun wirklich ein sehr ernst zu nehmender Kampf von jungen Kräften gegen die europäische Germanisierung durch die deutsche Romantik, was auf eine neue Situation Europas, eine neue Sternenstunde deutet. Dieser Kampf begann nicht etwa erst mit dem großen Völkerkrieg, der vielmehr selbst schon die kriegerische Auswirkung einer Verwandlung war, welche der europäische Kulturwille durchgemacht hatte. Es ist unmöglich, von der Hand zu weisen, daß sich in diesem Kriege auch ein kultureller Gegensatz zum Austrag bringen wollte. Schon lange vor ihm also haben französische Schriftsteller, Lasserre, Seillère und manche andere, jene Vorwürfe gegen den deutschen Geist erhoben, die man dann im Krieg und nach dem Kriege immer wieder gegen ihn erhob, und die im vorigen Jahr, als man in Frankreich das Jubiläum der französischen Romantik feierte, in einer Flut von Streitschriften wieder laut wurden. Was hat denn, so fragt man jetzt, der deutsche Geist, seitdem er seine Welteroberung begann, der Welt gebracht? Chaos für Ordnung, Dunkel für Helligkeit, Anarchie für Organisation, Traum und Illusion für Wahrheit und Wirklichkeit, historischen Relativismus für die eigene, sichere Prägung, schweifende Musik für plastisch-feste Gestalt, individuelle und nationale Eigensucht für die Idee der Menschheit, Zerrissenheit für Harmonie, Asien für Griechenland. Mit einem Wort: man wirft der deutschen Romantik vor, daß sie die europäische Zivilisation vernichten wollte und sie auch wirklich in Gefahr gebracht habe. Wir aber werden seltsam von diesem Vorwurf berührt. Ist er denn nicht ein Mißverständnis und ein Unrecht? War Goethe, der doch von allen deutschen Geistern am stärksten auf die Welt gewirkt hat, ein Feind der menschlichen Zivilisation, der Ordnung, der Grenze und des heiligen Maßes, war es nicht gerade seine Sendung, zu binden, zu gestalten, zu vernünftigen und zu humanisieren? Hat denn die deutsche Kunst nicht immer wieder sich die Schönheit der antiken Form gewonnen? Hat Faust sich nicht mit Helena vermählt? Wie konnte es geschehen, daß deutsche Dichtung, auch die Dichtung Goethes und gerade sie, so entgrenzend und auflösend in die Weltliteratur getreten ist?

Aber der Widerspruch, der hierin liegt, ist in einem tiefsten Widerspruch des deutschen Wesens selbst begründet. Wir stehen hier in Wahrheit vor der deutschen Tragödie. Denn gewiß: der deutschen Natur wohnt als ihr eigenstes Schicksal der faustische Drang nach unendlicher Entgrenzung und Entformung inne. Aber es gibt eben nicht nur



eine deutsche Natur, sondern auch einen deutschen Geist, und dieser ist der Geist eines fordernden Idealismus, der nicht nur hinnehmen will, was er von der Natur, der eigenen Natur, empfängt, sondern heroisch die Natur, das eigene Schicksal, überwinden will. Es gibt die ethische Forderung des deutschen Geistes, die da verlangt, trotz allem deutschen Individualismus sich in die Ordnungen und Bindungen der menschlichen Gemeinschaft: Gesellschaft, Staat und Menschheit einzufügen, trotz aller deutschen Musikalität, sich die plastisch umgrenzte Gestalt zu erobern, trotz allem unendlichen Freiheitsdrang, sich in schöner Form zu begrenzen. Ja, der deutsche Idealismus fand als der Weisheit letzten Schluß, daß höchste Freiheit gerade in der freien Anerkennung des Vernunftgesetzes liegt, und diese ideale Forderung, welche ja auch erst die immer wiederholte Wendung des deutschen Geistes zur Antike und überhaupt den Ursprung deutscher Klassik verständlich macht, ist um nichts weniger deutsch als die deutsche Natur, das deutsche Schicksal, die Romantik.

Aber wirklich: was die deutsche Dichtung der Welt zu geben hatte, was nur sie ihr geben konnte, und was zu geben ihre eigenste Sendung in der Welt war, das ist nicht die klassische Gestalt. Denn immer, wenn sie diese ideale Forderung verwirklichen wollte, konnte sie es nie aus eigener Kraft allein, sondern immer nur mit Hilfe anderer Kulturen. Goethe hat sich nur, indem er die Hilfe der Antike, Italiens und des französischen Klassizismus anrief, die klassische Form, das edle Maß, erringen können. Was aber diese anderen Völker nicht besitzen und was die deutsche Dichtung ihnen aus ihrer eigensten Kraft und ihrem eigensten Schicksal geben konnte, das war der faustische Entgrenzungsdrang und der romantische Aufbruch ins Unendliche. Daher liegt eine höhere Notwendigkeit darin, wenn die Welt in der deutschen Dichtung, auch der Klassik, nur diesen faustisch-romantischen Drang erkannte und diesen sich einhauchen ließ. Die klassische Bildung, welche die deutsche Dichtung von Goethe empfangt, ist ihre eigene, interne, nationale Angelegenheit. Mit der Romantik aber konnte sie die Welt beschenken. Das ist ja der tiefste Sinn der Weltliteratur, des geistigen Austausches zwischen den Völkern, daß sie sich gebend und empfangend zu menschlicher Totalität ergänzen, und je nachdem die Natur eines Volkes beschaffen ist, wird seine Weltsendung sein: zu binden oder zu lösen, zu formen oder zu entformen, Gesetz oder Freiheit zu geben. Die deutsche Dichtung empfing das Gesetz und gab die Freiheit.

Wenn dies aber die Tragödie des deutschen Geistes zu nennen ist, so darum, weil diese deutsche Sendung in der Welt eine sehr undankbare

und mißverständliche, keine glückbringende, sondern glückzerstörende, ist. Denn solcher Drang nach absoluter, unbedingter Freiheit ist schmerzhafter als jede Grenze, weil er sich in keinem Augenblick, in keiner ruhenden Gegenwart, erfüllen kann, und weil er immer jede Form, auch die schönste, und gerade sie, zerstören muß. So wird er immer wieder von einer sich vernünftigen Welt mit Barbarei verwechselt und bezeichnet werden.

Solch ein Moment ist wieder da, und unter dieser Fahne hat der Kampf gegen die Romantik in der Welt begonnen, Zeichen dafür, daß die deutsche Stunde vorüberzugehen beginnt. Aber ein viel deutlicheres Zeichen dafür ist es noch, daß dieser Kampf gegen die Romantik auch in Deutschland selbst begonnen hat und auch bereits in sein entscheidendes Stadium getreten ist. Er begann ja schon mit dem Kampfe Friedrich Nietzsches gegen Richard Wagner, und: Überwindung der Musik! so tönt der Kampfruf heute von vielen Seiten. «Wer», sagte einmal Thomas Mann – selbst eine musikalische Natur und selbst ein deutscher Moralist, der sich und seine eigenste und deutscheste Natur bekämpft –, «wer dem deutschen Wesen Form, Bewußtheit, Helligkeit, Weltgültigkeit und Vornehmheit in der Welt verleihen will, der muß die Musik bekämpfen, dies zweideutig dunkle, gefährliche Element, dies Hindernis deutscher Menschlichkeit.» Hier also stimmt Thomas Mann durchaus mit Stefan George überein. In Wahrheit aber heißt das doch: Überwindung der deutschen Natur, der deutschen Romantik.

Wenn wir uns heute in der Welt umsehen und fragen, ob die deutsche Dichtung heute noch eine eigene und besondere Sendung in der Welt erfüllt, ob sie die Welt beherrscht, ja, ob sie auch nur dem Zusammenklang der Völkerstimmen einen eigenen und besonderen Ton verleiht, so wird man sagen müssen: deutsche Literatur hat heute wenig Wirkung in der Welt. Man kennt von Stefan George gerade seinen Namen, mehr auch nicht, und was sollte er der außerdeutschen Welt auch geben können, wo er doch das, was er der deutschen gab, erst selber von der Welt empfangen mußte. Man kennt einige deutsche Romane, die von internationalem, europäischem Charakter sind und nicht eine ganz spezifisch deutsche Botschaft verkünden. Man kennt einige politisch radikale, von russischem Geist entzündete Manifeste. Aber daß in der Weltliteratur heute ein deutscher Ton vernehmlich ist, wie er das 19. Jahrhundert durchklang, wird man nicht sagen dürfen, und das hat seinen tiefen Sinn. Denn die Welt, die heut zum Lichte drängt, bedarf, um Wirklichkeit zu werden, anderer Kräfte als der Romantik und der Musik. Was kann die romantische Traumkraft heute

gelten, wo die härteste Wirklichkeit bezwungen werden muß, was der romantische Zauber der Vergangenheit, wo die Forderung des Augenblicks uns ganz verlangt, was romantische Einsamkeit und In-sich-selbst-Versunkenheit, wo die Gesellschaft um neue Gestaltung ringt, was romantische Vergeistigung und Transzendenz, wo Erde und Leib ihr heiliges Recht verlangen, und was die Freiheit der dichtenden Phantasie, wo alles heut nach Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit ruft. Die deutsche Stunde ist heute nicht mehr. Welchen Volkes Stunde gekommen ist, wer will das sagen! Noch ist in keinem Volk und Land der Genius erschienen, in dem die ganze Kraft eines Volkes sich so gesammelt hätte, daß er die Welt bezwingen konnte, zum Zeichen dafür, daß die Sternenstunde seines Volkes kam. Es ist ein leerer Augenblick heute, ein Augenblick der Erwartung. Nur wird Deutschland sich eben mit dem Gedanken vertraut machen müssen, daß es selbst es nicht sein werde.

Ein schmerzlicher Gedanke für das deutsche Volk; aber nicht darum schmerzlich, weil es jetzt nicht die Welt beherrschen wird, sondern nur darum, weil ja doch ein heimlicher Romantiker in jedem Deutschen steckt, der nur mit Schmerz den Untergang seiner romantischen Welt zu sehen vermag. Aber es ist kein Grund zu Trauer und Kümmeris, wenn man nicht selbst die Welt beherrscht. Denn die Größe eines Volkes zeigt sich nicht nur in seiner Welteroberung, sondern auch in seiner Bereitschaft, sich zu anderer Zeit der Welt zu öffnen, hinzugeben und sich von ihren Kräften bilden und gestalten zu lassen. Die Zeit ist da, wo es mehr sich selber bilden und gestalten und mehr an seinem eigenen Marmor mit hartem Meißel wird arbeiten müssen, als daß es selbst der Bildner und Gestalter der Welt sein kann. Kein Grund zum Schmerz, und noch viel weniger ein Grund, nach den alten Göttern zu schreien und gegen die junge, neu heraufkommende Welt zu kämpfen und sie schon in der Geburt ersticken zu wollen, weil sie dem eigenen Traumbild nicht entspricht. Aber auch die Romantik wird einmal wiederkommen. Denn Romantik ist nicht nur ein Zeitliches, Einmaliges, ein vorübergerauschter Strom, sondern ein ewiges Element, das ewige Meer, in welches der Menscheng Geist immer wieder eintauchen muß als in ein heiliges Bad der Verjüngung, der ewig mütterliche Schoß, aus dem alle Geburt und alle Gestalt immer wieder geboren werden muß, wie Plastik aus Musik, und wie nach griechischem Mythos die Göttin der Schönheit aus dem Meere steigt. Denn alle fest gewordenen Formen müssen immer wieder zerbrochen und aufgelöst werden, wenn sie nicht erstarren, und das heißt sterben, sondern lebendig bleiben

sollen. Immer neue Verwandlung ist das Geheimnis der Lebensbewahrung, und Romantik ist das verwandelnde Element, das alle starr gewordene Form in sich zurücknimmt, um sie neugeboren wieder an den Tag zu fördern. Daher ja jene selige Sehnsucht Goethes:

Und so lang du das nicht hast,  
Dieses Stirb und Werde,  
Bist du nur ein trüber Gast  
Auf der dunklen Erde.

Wenn wieder einmal diese selige Sehnsucht nach dem Element erwacht, dann wird auch wieder einmal die Weltstunde der deutschen Dichtung gekommen sein.



## NACHWORT

---

NIEMAND wird verkannt haben, wie tief dieses Buch der kunstgeschichtlichen Betrachtung Heinrich Wölfflins und besonders seinen Grundbegriffen verpflichtet ist. Es möchte selbst der Dank für so tiefgehende Wirkung sein, indem es den Beweis erbringt, daß diese Betrachtungsart nicht nur speziell für Kunstgeschichte gültig ist, sondern für Geistesgeschichte überhaupt. Wie jede wesenhafte, grundbegriffliche Erfassung der Geschichte diese allgemeine Gültigkeit besitzen muß. Sie wäre sonst nicht wahrhaft grundbegrifflich. Es verstand sich natürlich von selbst, daß diese Betrachtung in der Geschichte der Dichtung auf das ganze Menschentum und all seinen, nicht nur formalen, Ausdruck erweitert werden mußte. Es wird sich noch zeigen, daß auch Musik und Religion und jegliches Kultursystem sich so erfassen läßt und daß die grundbegriffliche Durchdringung der ganzen Geschichtswissenschaft die Geschichte des Geistes erst als das offenbar machen wird, was sie wirklich ist: die stilistische Verwandlung des geistigen Willens zur Verewigung.

## REGISTER



## PERSONENREGISTER

---

AISCHYLOS 79, 175, 213.

Alkäus 101.

Anakreon 101.

Annunzio, d' 358.

Apel 207.

Aristophanes 319.

Aristoteles 153, 175, 284, 319.

Arnim, Achim v. 116, 149f., 152, 172.

BAADER, Fr. v. 70, 107, 141.

Balzac 352.

Beethoven 354.

Bergson 15, 321.

Boccaccio 38.

Böhme, Jakob 141.

Börne 357.

Bonald 97.

Brentano, Clemens 34, 47f., 101ff., 116, 134, 150, 157, 163, 168, 173, 176, 229, 233, 240, 244, 251, 254, 283, 288, 290, 295.

– Bettina 172.

Brion, Friederike 50.

Brun, Friederike 211, 252f.

Büchner, Georg 334f.

Bürger, Gottfried August 38, 52, 101, 223, 241, 355.

Byron 354ff., 357.

CALDERON 300.

Cervantes 38.

Chamisso 229.

Chateaubriand 355.

Chopin 354.

Conz 211.

Corneille 319.

Creuzer, Friedrich 93, 119, 130f.

DANTE 129f., 151, 226, 229, 271, 299.

Dilthey 73.

Diotima 89.

Dürer 32.

ECKERMANN 49, 149.

Eichendorff 34, 47, 140, 143, 155, 157f., 227, 243, 265, 267, 284, 289, 297, 302, 350.

Euripides 319.

FICHTE, J. G. 36f., 43, 75, 80, 127, 345.

Flaubert 352.

Forster, Georg 38, 96.

Fouqué 135, 140, 150, 233.

Friedrich, C. D. 144, 270.

Friedrich der Große 317.

GELLERT 322.

George, Stefan 358, 361.

Görres, J. v. 130.

Goethe 14, 24, 27ff., 31ff., 38ff., 41, 43f., 47ff., 51f., 55f., 58f., 62, 64f., 71, 73ff., 77f., 81, 85, 88, 90f., 94, 97, 100ff., 104, 112f., 114, 116f., 118f., 120f., 123f., 128ff., 130f., 135f., 139, 149, 151ff., 155, 157, 163, 165ff., 168, 171, 173f., 179f., 181ff., 184f., 187f., 190, 192f., 207, 210f., 213f., 218, 224, 226, 229, 235, 240, 242f., 245, 247, 252, 254ff., 257, 259f., 262f., 267, 270, 272f., 277, 280, 282f., 286ff., 289f., 297, 299, 301f., 305ff., 308f., 314ff., 317, 319, 321, 323, 327f., 330f., 337, 339f., 344, 349f., 352ff., 355, 359, 363.

Gottsched 227, 322.

Grabbe 334.

Grillparzer 312.

Grimm, Wilhelm 143.

Grübel 35.

Gryphius 236.

Günderode 133.

Gutzkow 334f.

HALLER, K. L. von 98, 104.

Hebbel 227f., 239, 272, 337.

Hegel 272, 333, 336.



- Heine 140, 157f., 333ff., 350, 357.  
 Hemsterhuis 95.  
 Herder 95, 112, 149, 160, 167f., 188ff.,  
 205, 236ff., 241, 245ff., 278ff., 281f.,  
 283f., 339.  
 Herwegh 333.  
 Hölderlin 25, 32f., 37, 42, 47, 60f., 66ff.,  
 69, 73ff., 79, 82, 87f., 90, 97f., 99ff.,  
 103, 105, 118f., 121, 131f., 171f., 174,  
 183, 190f., 193, 195, 205, 211f., 216ff.,  
 231, 244, 256, 268, 271, 297, 313ff.,  
 318, 322f., 355.  
 Hölty 82, 216.  
 Hoffmann, E. T. A. 288, 350.  
 Homer 36, 130, 136, 189, 191f., 200,  
 203f., 257, 278ff., 283, 289, 350.  
 Horaz 33, 272, 298.  
 Houwald 312.  
 Hugo, Victor 63, 352f., 355ff.  
 Humboldt, Karoline v. 71.  
 – Wilhelm v. 70, 132, 206f., 209, 211,  
 213, 222, 246.  
 Hutten, U. 112.  
  
 IFFLAND, 291, 325.  
  
 JACOBI, Fr. H. 38.  
 Jean Paul 48f., 59, 80, 84, 124, 129,  
 155f., 163, 169, 171, 174, 177, 187f.,  
 190, 195, 219, 240, 283, 288f., 295,  
 297, 325ff., 328f., 350.  
  
 KANNE, Arnold 130.  
 Kant 64f., 315f.  
 Kestner 174.  
 Kleist 25, 34, 47, 59ff., 64ff., 68, 75f.,  
 79, 90, 99, 118, 125, 161, 165, 171,  
 174ff., 177, 182ff., 190, 195, 213, 217f.,  
 245, 257, 284f., 293, 297, 302, 312,  
 315ff., 318f., 332, 350.  
 Klopstock 37, 82, 112, 124, 160, 167, 171,  
 188f., 192, 199ff., 202f., 205, 207, 212,  
 215ff., 218, 223, 237f., 241, 252, 260.  
 Körner 166, 218.  
 Kotzebue 292, 325.  
  
 LAMARTINE 352, 355, 357.  
 Lamennais 97.  
 Lasserre 359.  
  
 Lemaistre 97.  
 Lenz 188.  
 Leopardi 356.  
 Lessing 38, 58, 153, 278f., 281, 289.  
 Lichtenberg 272.  
 Loeben, Graf 80, 133.  
 Lohenstein 236.  
 Lorrain, Claude 155.  
 Luther 110, 112ff.  
  
 MALLARMÉE 358f.  
 Mann, Thomas 361.  
 Manzoni 355ff.  
 Matthiesson 38, 153f., 211, 284, 286.  
 Melanchthon 112.  
 Mendelssohn, Felix 149.  
 Milton 343.  
 Molière 319.  
 Moritz, K. Ph. 206f., 209, 211.  
 Mozart 354.  
 Müller, Adam 97, 116.  
 Müller, Fr. v. 50.  
 Müller, der Maler 131.  
 Müllner 312.  
 Musset 191, 352, 354.  
 Myron 256, 265f.  
  
 NAPOLEON 14, 41f., 340.  
 Newton 280.  
 Nietzsche 15, 19, 21, 63, 301ff., 305, 315,  
 356.  
 Novalis 11, 13, 31f., 34, 36f., 39f., 47, 59,  
 62, 65, 72f., 75, 77, 80, 82, 90, 92f.,  
 96f., 101, 106, 109, 117ff., 120f., 131,  
 133, 136, 141, 151f., 156, 163, 169,  
 171, 184, 189, 191, 217f., 225, 239,  
 268, 272, 288f., 297f., 300, 302, 346f.,  
 350, 356f., 361.  
  
 OEHELENSCHLÄGER 135, 142f., 351.  
 Ossian 280, 283, 343.  
 Otfried 29.  
  
 PASQUALI 33.  
 Paul 182.  
 Péladan 358.  
 Peter der Große 351.  
 Pindar 101, 123, 193, 205, 207f., 213,  
 228, 242.

Platen 199, 218.

Plato 107.

QUINET 352.

RACINE 319.

Rebhuhn, Paul 112.

Retzsch 306.

Rolland, Romain 358.

Rostorf 131.

Rousseau 15, 98, 256.

Runge, Ph. O., 110, 144f., 163, 251, 283.

SAND, George 352.

Sappho 204.

Schelling 43, 61f., 106, 128ff., 139, 141f.,  
151, 219f., 256, 271, 299f., 351.

Schiller 14f., 21, 27ff., 38ff., 43f., 52ff.,  
58f., 60f., 63f., 70f., 74, 76, 77f., 82,  
88, 91, 93ff., 97f., 100f., 104f., 107,  
112, 114, 118, 121, 123f., 131f., 135,  
153, 155, 159f., 166, 175, 178, 181,  
187f., 190, 194f., 209f., 213, 215, 218,  
229, 233, 235, 241, 245f., 248, 254, 256,  
259, 267, 269, 273ff., 281, 284, 286ff.,  
289, 291f., 297, 302, 306, 309ff., 315,  
317, 319ff., 322, 326f., 331, 349f.

Schlegel, A. W. 43, 71f., 81, 104, 136,  
169, 173, 176, 203f., 206, 213, 216,  
220, 222ff., 225f., 228, 240, 246, 256,  
271, 319, 355.

– Dorothea 270.

– Friedrich 11, 25, 27f., 33f., 37, 39,  
43f., 47, 51, 61, 63, 69ff., 73, 75, 80,  
84, 87f., 92, 96f., 100f., 104, 110f.,  
115f., 121, 128, 130, 132, 134ff., 140ff.,  
150, 156, 163, 172f., 176, 186, 188ff.,  
197, 209, 212, 220, 222, 225, 229,  
231ff., 248, 254, 256f., 270ff., 283f.,  
286, 295, 297, 300, 312, 322f., 325, 327,  
332, 346, 356.

– Johann Elias 322.

– Karoline 48, 51, 61ff., 96, 106f., 130.

Schleiermacher 36f., 72, 91, 110, 272.

Schönemann, Lilli 43, 50.

Schubert 354.

Schütz, W. v. 131, 233.

Scott, Walter 354.

Seillère 359.

Shakespeare 56, 79, 164, 175f., 194f.,  
205, 210, 213f., 236f., 245ff., 273ff.,  
276, 293, 297, 306, 319, 323, 332, 343.

Shelley 356.

Silesius, Angelus 173, 187.

Solger 326.

Sophokles 79, 132, 175, 180, 245, 308,  
319, 332.

Spinoza 34, 56, 106, 245, 307.

Staël, Frau v. 348.

St. Simon 357.

Stein, Charlotte v. 89.

Stendhal 356.

Stolberg, Brüder 205.

Swinburne 358.

THEOKRIT 35.

Tieck, L. 32, 43, 48, 68, 74, 77, 82, 84f.,  
86, 101, 127, 129, 136, 139f., 144,  
150ff., 156, 162, 169f., 173f., 218f.,  
222, 229, 231, 233, 238, 244f., 256,  
262, 264, 267, 270, 272, 276, 283,  
285ff., 289, 292ff., 298, 302, 322ff.,  
325, 327.

Tönnies 15.

VERGIL 240.

Verlaine 358f.

Vigny, A. de 352, 357.

Voltaire 342.

Voß, J. H. 35, 131f., 168, 203, 206f., 209,  
211ff., 215f., 232.

WACKENRODER 32, 34.

Wagner, Richard 357, 361.

Werner, Zacharias 69, 110, 116, 120,  
150, 162, 216, 229, 233, 312f.

Wieland 112.

Winckelmann 130, 165.

Wölfflin, H. 15f., 21, 364.

Wolff, Fr. A. 206, 257f.

Worringer 21.

Wundt, W. 182.

# SACHREGISTER

- ABSTRAKTION 21, 126, 162, 170, 173f.,  
     224, 277, 286.  
 Adjektiv 190f.  
 Ägypten 31, 132.  
 Alexandriner 212f., 214ff., 233.  
 Allegorie 283, 285f., 300.  
 Altertum 11.  
 analytisch 238f., 254, 256.  
 androgyn 70.  
 Anschauung 168, 287, 289.  
 Antike 10, 100, 111f., 114, 213, 257, 260,  
     271, 316f., 342, 349, 355.  
 antiromantisch 359ff.  
 Antithese 113f., 186f.  
 Apollo (apollinisch) 15f., 21, 47, 62, 79,  
     119, 131, 153, 209, 301ff., 307, 311,  
     313, 321, 326, 332, 335.  
 Arabeske 163.  
 Archaismus 189.  
 architektonisch 260.  
 Assonanz 177, 222.  
 Auge 174, 280, 284f., 287, 288.  
 Augenblick 49f., 113, 157, 334f., 337,  
     345.  
 Aufklärung 34, 341, 388.  
 Ausdruck 159f., 204f., 209.  
 BALLADE 353.  
 Barock 19, 21, 24, 25, 29, 68, 171, 175f.,  
     183f., 220, 224, 226, 236, 246f., 290,  
     340.  
 Beiwort 189ff., 193f., 210.  
 Bergwerk 90.  
 Bild 285, 289, 305.  
 bildende Kunst 278.  
 Bilderfunken 301f., 304.  
 blau 86.  
 blaue Blume 11, 13, 80, 88, 93, 107, 120,  
     136.  
 CHAOS, 41f., 69ff., 78, 111, 135, 156,  
     174, 324, 359.  
 charakteristisch 38, 223.  
 Chor 208, 287, 292, 294, 301, 305f.  
 Christentum, Christenheit, Christus 11,  
     24, 25f., 69, 82, 110, 112, 120, 132,  
     134, 137ff., 140ff., 150f., 223, 260,  
     332, 335, 342, 346, 351.  
 DAUER 44f., 83, 117f., 121, 148, 157,  
     160, 162, 178, 271.  
 Dämonen; dämonisch 10f., 76f.  
 Dekadenzpessimismus 15.  
 Desillusionierung 356.  
 deutscher Geist 150, 307, 350f., 361.  
 deutsche Klassik und Romantik 339f.  
 deutsche Literatur 340f.  
 deutsche Natur 57, 103, 202, 208, 307, 360f.  
 Dialekt 188f.  
 Dionysos (dionysisch) 15f., 21, 25ff., 47,  
     62f., 69, 93, 119, 131f., 172, 194, 223,  
     301, 303ff., 314f., 318, 321.  
 Disharmonie, s. Widerspruch 63f.  
 Dissonanz 62f., 67, 115, 337f.  
 Dithyramben 304.  
 Doppelgänger 288.  
 Dreizahl 271.  
 drittes Reich 335.  
 Dualismus, s. Zweiheit 337.  
 Dunkel 16, 26, 83, 90, 95, 127, 131, 299,  
     354.  
 ECHO 290.  
 Edda 11, 109, 134, 351.  
 Ehe 46f.  
 Einfühlung 19, 21.  
 Einheit 16, 28f., 59, 60, 64, 69, 94, 121,  
     131, 138, 155, 246, 254f., 258, 303f.,  
     326, 331f.  
 – der Zeit 352.  
 Einsamkeit 95f., 101, 104, 107, 111, 351.  
 Ekstase 62, 105, 109, 114, 303f.  
 Elegie 55, 79.  
 Elementargeister 140.

Emanzipation der Frau 71.  
 empiristisch (Empirismus) 354.  
 englische Dichtung 344, 354.  
 englischer Roman 354.  
 englische Romantik 354.  
 Entgrenzung 343 ff., 352, 359 f.  
 Entsagung 57 ff., 83, 114, 116, 308, 331.  
 Entwicklung 149.  
 Epos 101, 136, 285, 302.  
 Erfahrung 343 f.  
 Erhabenheit 310.  
 Erinnerung 50 ff., 87, 89, 91, 193, 289.  
 Erkenntnis 174, 331.  
 Ethik 37, 56.  
 Ethos 36, 178.  
 Europa 10, 13 f., 41, 110, 136, 347, 355.  
 europäischer Geist 348 ff.  
 europäische Romantik 348 ff.  
 Ewigkeit 22, 26, 105, 108, 113, 117, 137,  
 187, 337 ff.

FARBE 145, 189, 283.  
 faustisch 307 f., 345 f., 351, 354 f., 359.  
 Fläche 279.  
 Form 52, 122 f., 153, 159 f., 162 ff., 235 ff.,  
 257, 271, 277, 288, 308, 316, 324, 330,  
 332.  
 – offene, s. Öffnung 294 f., 331.  
 – geschlossene, s. Geschlossenheit 54, 298 f.  
 Fortschritt 357.  
 Fragment 272 f.  
 Frankreich 41, 340 f., 348 f., 351, 358.  
 französischer Geist 351.  
 französische Kultur 341 ff., 348.  
 französische Revolution 41, 347, 355.  
 französische Romantik 344 f., 347, 353,  
 358 f.  
 Frau 71.  
 Freiheit 37, 54 f., 88, 95, 247, 291 f., 307,  
 310, 315, 322, 324, 344, 348.  
 Freude 322 ff., 328 f.

GATTUNG Mensch 57.  
 Gattungen der Dichtung 181.  
 Gebärde 165.  
 Gefühlsverwirrung 317 f.  
 Gegenstand 32, 51 f., 123, 149, 159, 174,  
 281.

Gegenwart 49 ff., 51 f., 286, 290.  
 Geistesgeschichte 336, 340.  
 Gemeinschaft 15, 107, 132.  
 genialer Mensch 349 f.  
 Genius 37, 55, 298, 354, 362.  
 genre Hoffmanesque 353.  
 germanischer Geist 342 ff.  
 Germanisierung 458 f.  
 Geschichte 15, 81, 103 ff., 107, 129, 148 f.,  
 189, 336 f.  
 Geschlecht 70 f.  
 Geschlossenheit 16, 26, 54, 95, 102, 105,  
 140, 162, 213, 259, 298, 303.  
 Gesellschaft 15, 94, 96, 349 f.  
 Gesetz 148.  
 Ghasel 221.  
 Gleichnis 258 f.  
 Glosse 230, 233, 249.  
 Glück 55 f., 61, 77, 309.  
 Gotik 19, 24 f., 79, 113 f., 227.  
 Grazie 40, 59.  
 Griechenland, Griechentum 33, 43, 85,  
 100, 103, 126, 132 f., 137, 147, 153,  
 197, 271, 275, 315, 320 f., 335.  
 Griechentum, neues 335.  
 griechische Götter 131, 296 f., 314.  
 – Komödie 322.  
 – Rhythmik 197 ff.  
 – Tragödie 308.  
 Groteske 72.  
 Grundbegriffe 15 f., 19 ff., 75, 109.

HANDELN 91.  
 Handlung 91.  
 Handwerk 91.  
 Helena 14, 59, 193, 224, 289, 359.  
 Herz 327, 329.  
 Hexameter 229 f., 257.  
 Humanismus 112, 114.  
 Humor 326 ff.  
 Hybris 119.  
 Hymnen 298 f.

IDEALISMUS 15, 26 ff., 27, 29, 78, 100,  
 151, 171, 315, 327, 345, 360.  
 Idyll 35, 43 f., 265 f., 343.  
 Illusion 64, 291 f., 295, 311, 316 f., 326, 359.  
 Imagination 325.



- impressionistisch 334.  
 Improvisation 240.  
 Indien 11, 89, 132 f.  
 Individualität 34, 36, 54, 103, 343, 345.  
 Individuation 301 f., 303, 307, 313, 317, 320, 328.  
 irrational 347.  
 Ironie 69 f., 70, 289, 296, 324, 326, 334, 351.  
 italienische Romantik 355.  
  
 JAMBUS 209 f., 213, 233.  
 Junges Deutschland 335 ff., 357.  
  
 KANZONE 228, 233.  
 Katharsis 308.  
 Katholizismus 111 ff., 114, 134.  
 Kausalität 152, 239, 324.  
 Kirche 24, 346.  
 – (ästhetische) 97 f.  
 Klarheit 16, 26, 121, 131.  
 Komik 233, 249, 319, 322, 325, 329.  
 Komödie 294 f., 300, 319 ff., 326.  
 Komposition 246 f.  
 Konvention 341.  
 Kosmogonie 128 ff., 141, 147.  
 kosmopolitisch 94 f., 103, 339.  
 Kosmos 57, 67, 78, 83, 90, 94, 96, 107, 110, 131, 138, 174, 180, 254, 266, 330.  
 Kreis 269.  
 Kritik 38.  
 Kultur 337, 348.  
 Künstler 38 f.  
 Kunst 98, 108, 164 f., 260, 283, 321, 323, 331.  
  
 LACHEN 320 ff., 328 f.  
 Lakonismus 273, 275.  
 Landschaft 145 ff., 153, 155, 164 ff., 267, 289, 340.  
 Lautmalerei 168 f.  
 Lebenspoesie 13.  
 Lebenswille 15 f., 119, 344.  
 Leid 59, 76 ff., 87, 92, 316.  
 Leitmotiv 59, 248.  
 Licht 145.  
 Liebe 46 ff., 51 f., 54 f., 62, 79, 84, 95 ff., 98, 100 f., 103, 106, 131, 136, 142, 176, 288, 309, 317, 324, 327, 331.  
 Lied 353 f.  
  
 Linearität 44, 102, 329.  
 Logos 10, 12, 389.  
 Lyrik 101, 240 f., 303 f., 353 f.  
  
 MÄRCHEN 12 f., 151 f., 269, 298, 347.  
 Magie, magisch 10 f., 28 f., 39 f., 65, 75, 77, 80 f., 89, 150 f., 171, 174, 252, 288, 347, 352.  
 Malerei 283.  
 malerisch 278 f.  
 Marionette 76, 347.  
 Maske 177, 293.  
 Maß 31 f., 44 f., 47, 69, 124, 126, 154, 160, 162, 197, 273, 321, 327 f.  
 Materialismus 335.  
 Mathematik 127, 225 f.  
 Meisterschaft 39 ff.  
 Melancholie 343.  
 Mensch 28, 31 ff., 57, 63, 90, 105, 107, 126, 148, 165, 310, 328.  
 Menschvergottung 354 f.  
 Metaphorik 171 ff., 174 f., 177, 285 f.  
  
 Mikrokosmos 256.  
 Minne 81.  
 Minnesang 219 f.  
 Mittelalter 136.  
 Modernität 335.  
 Müßiggang 92 ff.  
 Musik 127, 169, 193, 283, 292, 297 f., 300, 302, 353, 358, 361 f.  
 Mystik 106 ff., 130, 219.  
 Mythologie 106, 115, 126 f., 130, 132, 134, 136, 138, 142, 147, 151.  
 – christliche 144.  
 – deutsche 134 f.  
 – griechische 134, 148, 151.  
 – Natur- 140 ff., 144.  
 – nordische 136 ff.  
 – Ritter- 136.  
 – slavische 134.  
 Mythos 12, 136, 138 f., 141, 147 f., 150 ff., 153, 157, 159, 162, 239, 281, 313.  
  
 NACHT 89, 121.  
 Nation 103 f., 349.  
 Nationalgeist 340 f.  
 Nationalliteratur 339.  
 Nationalstil 341.

- Natur 16, 27f., 35, 39, 50f., 54, 82, 88,  
 90, 100, 106, 114, 132, 140, 145, 149,  
 163, 198, 209, 245, 258, 265, 267ff.,  
 289, 315, 317f.  
 Naturalismus 291f., 316.  
 Naturgefühl 140, 353.  
 Naturphilosophie 127f., 151.  
 Nibelungen 136.  
 nordische Dichtung 351.  
 Novelle 152.  
  
 OBJEKTIVITÄT 289, 294, 328.  
 Offenheit 16, 272, 303.  
 Öffnung 294, 313.  
 Optimismus 343f.  
 Orden 110.  
 Orgasmus 33.  
 Orient, (orientalisch) 19, 132, 187, 313.  
 Originalität 367.  
  
 PARALLELISMUS 220, 277.  
 parnassische Dichtung 357.  
 Pathos 175, 177f., 292, 316.  
 Pentameter 215.  
 Persönlichkeit 54f., 95.  
 Physiognomik 167, 283.  
 Phantasie 13, 97, 292, 297f., 326, 353, 362.  
 Plastik 51, 166, 183, 192ff., 197, 279f.,  
 282, 300, 302, 362.  
 Polarität 23, 25, 28f., 53, 57, 59, 62, 69,  
 214, 216, 258f., 271, 333.  
 Politik (politisch) 334.  
 progressiv 238ff.  
 Prosa 192f., 209f., 234.  
 Protestantismus 112ff.  
  
 RATIONALISMUS 342, 351.  
 Raum 16, 20, 31, 57f., 75, 83ff., 93,  
 103f., 133, 141, 148, 152, 155, 267,  
 282, 285, 316, 353.  
 Rausch 25, 62, 93, 305, 322.  
 Realismus 15, 26ff., 350.  
 – psychologischer 350.  
 Reflexion 287, 295.  
 Reformation 112ff., 114.  
 Refrain 249.  
 Reim 177, 197ff., 219, 221, 324.  
 Religion 22, 31, 62, 92, 98, 138, 150f.,  
 249, 288, 327, 333.  
 republikanisch 97f.  
 Revolution 41f., 98f.  
 Rhythmus 192f., 197ff., 273, 298, 305,  
 309, 318.  
 Ritornell 230.  
 Rittermythologie 136.  
 Roman 151f., 297f., 302, 321, 356.  
 Romantik 361f.  
 romantische Dichtung 323f.  
 Rondeau 230.  
 Ruine 155f.  
 Rußland 351.  
  
 SATANISMUS 356.  
 Satz 182ff., 185f.  
 Schattenspiel 283.  
 Schauspielkunst 293.  
 Schein 66, 97, 282, 284, 292, 308, 311,  
 315, 327, 334.  
 Schicksal 63, 149, 303, 324, 332.  
 Schicksalstragödie 311f.  
 Schmerz 58f., 62, 71, 118, 329ff.  
 Schönheit 54, 108, 259, 284f., 304, 310,  
 315, 322, 326f., 330.  
 Schriftsteller 357.  
 Seelenwanderung 120.  
 Sehnsucht 12, 40, 43ff., 49f., 57, 75f.,  
 78, 80, 83f., 85, 87f., 89, 99f., 103,  
 107, 110f., 119, 123, 127, 141, 152,  
 155, 162, 269, 290, 331, 348.  
 Selbsterkenntnis 90f.  
 Sensualismus 68.  
 Silbe 199f., 214f.  
 Sinnbild 26, 80, 285.  
 Sonett 55, 226ff., 233.  
 soziales Problem 324.  
 Spiegelung 288, 290, 294f.  
 Spiel 291, 293f., 307.  
 Spiritualismus 68, 335, 356.  
 Sprache 50, 161, 164ff., 187, 191f.,  
 288f., 332.  
 Staat 97.  
 – ästhetischer 94f., 97f., 212, 247, 255.  
 Stil 19, 159, 171, 180f., 184, 196f., 208,  
 246, 258f., 278, 332, 325, 337.  
 Stilvergleichung 16.  
 Streckvers 219.  
 Sturm und Drang 14, 29, 32, 34, 36f.,

- 38, 78, 82, 107, 117, 124, 148f., 160f.,  
 167, 174, 180, 188f., 191f., 194, 199ff.,  
 205, 207, 210, 217f., 236, 244, 258,  
 260, 283, 305.  
 Substantiv 190f.  
 Substanz 190ff., 300, 337.  
 Symbol 48, 91, 125f., 128, 139, 149, 153,  
 174, 199, 226, 239, 246f., 249, 266,  
 274, 286, 311.  
 Symbolismus 273, 357.  
 Symmetrie 258f., 309.  
 Synonyma 188.  
 Synthese, synthetisch, 133, 256, 332, 336f.  
  
 TÄTIGKEIT 91.  
 Tanz 47, 200f., 208, 216.  
 Tat 92.  
 Terzine 233, 271.  
 Tiefe 250, 317, 330.  
 Titanentum 49, 57, 78f., 134f., 205.  
 Titanismus 66.  
 Tod 26f., 81ff., 105f., 108, 116, 118,  
 120f., 148, 288, 310.  
 Ton 32, 198, 202.  
 Totalität 327, 339, 360.  
 Tradition 38f.  
 Tragödie 58, 118, 175, 300, 303f., 307f.,  
 311f., 319ff., 359.  
 Traum 13, 65, 69, 151, 269, 293, 296,  
 334, 359.  
 Treue 48, 61.  
 Triolett 230.  
  
 ÜBERMENSCH 345.  
 Übersetzen 104.  
 Übersetzung 313.  
 Überwindung 9, 13f., 59, 333, 361.  
 Uhr 48f., 237f.  
 Unendlichkeit 22, 25f., 69, 88, 95, 106ff.,  
 110f., 119f., 121, 130f., 138, 157, 187,  
 226, 268, 282, 303, 314, 328, 330.  
 Universalpoesie 13, 27, 116.  
 Urphänomen 15, 27f., 46, 50, 126, 129.  
 Utilitarismus 354.  
  
 VARIATION 248f.  
 Vergangenheit 49ff., 362f.  
 Vergleich 17, 285f.  
 Vernunft 62, 65, 310, 315, 322, 327.  
  
 Vers 198, 201f.  
 Versfuß 198.  
 Verwirklichung 335.  
 Vielheit 16, 26, 28, 59, 63f., 70, 94f.,  
 121f., 131, 133, 138, 140, 155, 177,  
 246f., 254, 282, 303, 331.  
 Volk 99ff., 104, 351.  
 Volkslied 101f., 241f., 257.  
 Vollendung 22, 107, 162, 331, 335.  
  
 WAHRHEIT 66f., 316, 321, 327, 359.  
 Wanderer 58.  
 Wandlung 9.  
 Weltgefühl 104.  
 welthistorisch 342.  
 Weltliteratur 104, 339, 360.  
 Weltprinzip 308.  
 Weltschmerz 345.  
 Weltverkehr 339.  
 Widerspruch 63f., 362.  
 Widerstand 321.  
 Wirklichkeit 16, 292f., 311, 325ff., 347,  
 359.  
 Wirklichkeitsfreiheit 325f., 347.  
 Witz 39, 329f., 351.  
 Wort 189ff., 297.  
 Wortspiel 176f., 220, 324.  
 Wortstellung 192.  
  
 ZÄSUR 214ff., 271.  
 Zahl 197f., 271.  
 Zeit 16, 20, 53, 75, 94, 104f., 107f., 113f.,  
 133f., 137, 141, 152, 189, 197, 316,  
 335, 339, 353.  
 Zeitausdruck 201ff., 206.  
 Zeiterlebnis 24, 269, 334.  
 Zeitgefühl 75, 77f., 104, 149, 150, 193,  
 236.  
 Zeitgemälde 350.  
 Zeitmessung 197ff.  
 Zeitpoesie 334f.  
 Zeitstil 180, 333.  
 Zeitwort 189ff.  
 Zivilisation 343, 359.  
 Zufall 321.  
 Zukunft 81f., 108.  
 Zweiheit 30, 60, 62, 258, 271, 337.  
 Zyklus 254f.

FRITZ STRICH

## GOETHE UND DIE WELTLITERATUR

389 Seiten

*Inhalt:* Erster Teil: *Goethes Idee der Weltliteratur*. Die Idee – Segen und Gefahren – Quellen – Geschichte. Zweiter Teil: *Empfangener Segen*. Die weckende Macht der englischen Literatur – Die bildende Macht Italiens – Die formende Macht der französischen Literatur – Die theatralische Sendung Spaniens – Die öffnende Macht des Fernen Ostens – Die sozialisierende Macht Amerikas. Dritter Teil: *Goethes europäische Sendung*. Die Leiden des jungen Werther – Der Norden – Frankreich – Italien – England – Russland und Polen – Weltpoesie – Ausblick.

«Es ist ein langer, aber grandioser Prozess, den uns Fritz Strich mit einem unerschöpflichen und in die höheren Ordnungen gebrachten Wissen beschrieben hat. Könnte Goethe noch einmal eine seiner Federn einem Verehrer schenken, wie er es gegenüber Puschkin tat, so würde er für Fritz Strich jenes symbolische Geschenk wieder erneuern, aber dessen bedarf es gar nicht, da Goethes hoher Geist die Feder des Berner Ordinarius für deutsche Literatur geleitet hat. Irgendwie mischt sich in unsere Dankbarkeit auch etwas wie Stolz, dass die Schweiz gewisse Voraussetzungen schuf, den Autor des Werkes in seinem Vorhaben zu ermutigen. Dem Dank der Schweiz wird der einer grossen Welt auf den Fersen folgen.»

DR. EDUARD KORRODI in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 1. März 1946.

«This monumental work is the ripe fruit of a scholarly mind and at the same time of really human understanding of Goethe's work which represents a perfect balance between East and West. The style of the book is refreshingly simple, void of any literary jargon. It is a true pleasure to read it through and then to take it up again chapter by chapter.»

Prof. A. CLOSS in *Modern Language Quarterly*, Vol. 7. No. 4, 1946.

«Wie er die Welt in sich aufgenommen und auf die Welt gewirkt hat, was England, Italien, Frankreich, Spanien, der Ferne Osten, Amerika ihm gegeben, und was wieder sein Werk im Geistesleben dieser Länder, sowie im Norden und Osten angeregt und freigesetzt, über diese Systole und Diastole hat kürzlich der Berner Literatur-Gelehrte Fritz Strich ein nicht genug zu rühmendes Buch geschrieben: ‚Goethe und die Weltliteratur‘, ein Werk von wahrhaft panoramischer Umsicht, das eben dadurch so geistreichen Genuss bereitet, dass es uns das Goethesche Europäertum in seiner Subjektivität und Objektivität, als Empfänglichkeit und als Sendung zeigt.»

THOMAS MANN, *Neue Studien*, S. 66/67.

---

FRANCKE VERLAG BERN UND MÜNCHEN



FRITZ STRICH

## DER DICHTER UND DIE ZEIT

395 Seiten

*Inhalt:* Vorwort. *Vom überzeitlichen Wesen der Dichtung:* Das Symbol in der Dichtung – Dichtung und Sprache. *Die Zeit als Schicksal:* Der europäische Barock. *Der Dichter und die Zeit:* Zu Lessings Gedächtnis – Goethe und unsere Zeit – Goethes Faust – Goethe und Heine – Der junge Schiller – Zu Hölderlins Gedächtnis – Byrons Manfred – Adalbert Stifter und unsere Zeit – Wagner und Nietzsche – Ricarda Huch und die Romantik – Dank an Hermann Hesse.

«Untersuchungen, die das überzeitliche Wesen der Dichtung von hoher Warte aus betrachten, die aber auch sprachlich und gedanklich meisterhaft an Einzelercheinungen der Literatur bis in unsere Gegenwart hinein die Kräfte erforschen, die entscheidende Dichter in ihrer und in unserer Zeit erweckten. In der Wirkung der Dichtung durch die Zeiten erweist sich ihre menschheitliche Sendung.»

*Neue Zürcher Zeitung*, 12. Dezember 1947.

## KUNST UND LEBEN

242 Seiten

*Inhalt:* Zeitgenossenschaft – Über die Herausgabe gesammelter Werke – Der literarische Barock – Homunculus – Goethes Vermächtnis – Goethe und Spinoza – Goethes West-östlicher Divan – Heinrich Heine und die Überwindung der Romantik – Franz Kafka und das Judentum – «Tief ist der Brunnen der Vergangenheit» – Thomas Mann oder Der Dichter und die Gesellschaft – Schiller und Thomas Mann – Klaus Mann – Richard B. Matzig zum Gedächtnis – Albert Steffen – Zu Heinrich Wölfflins Gedächtnis.

«Strich ist ein Verehrer der reinen Kunstwerke; aber sein letzter Maßstab ist der beherrschte Mensch, enger genommen der Mensch des Geistes und der Gottesfurcht, und er will auch die Kunst nicht allein nach ästhetischen Gesichtspunkten gewertet wissen, sondern zieht sie zugleich vor ein ethisches Gericht. Das Gute, Wahre und Schöne ist ihm wie einst den alten Griechen untrennbar. Damit wird deutlich, dass Strich die Literaturwissenschaft aus der Lebensfremdheit herauslösen und ihr einen Auftrag zuerkennen will. Dem Schlagwort der ‚engagierten‘ Dichtung stellt er eine lebensbezogene, ethisch gerichtete Literaturwissenschaft zur Seite. Er ist ein vornehmer, im besten Sinne humaner, nicht bloss humanistischer Zeuge dieser Haltung.»

*Basler Nachrichten*, 28. Oktober 1960.

---

FRANCKE VERLAG BERN UND MÜNCHEN











P8-CBF-954

